

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य

डॉ० ओम्प्रकाश

का

आलोचनात्मक साहित्य

- | | |
|-------------------------------|----|
| १ आलोचना की ओर | ३) |
| २ भावना और समीक्षा | ४) |
| ३ हिंदी-मल्लकार-साहित्य | ६) |
| ४ हिंदी-काव्य और उसका सौंदर्य | ८) |

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य



लेखक

प्रोफ़ेसर

एग. ए. पी. एच. डी.

अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग

हृत्तराज कॉलेज, दिल्ली

१९५७

भारती साहित्य मन्दिर

प्रकाशक
गौरीगंवर नर्म
भारती साहित्य मन्दिर
पञ्चवारा निली

एस० चन्द एण्ड कम्पनी
थासपवली रोड नई निली
पञ्चवारा दिल्ली
सातवाग सधनऊ
माईगीरों गेट आसपर

मूल्य ८)

मुद्रक
रामचन्द्रमार गग
हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस
कबीर रोड, दिल्ली

सहधर्मिणी
कैलाश
को

भूमिका

कलागत सौन्दर्य का विवेचन भारतीय काव्यशास्त्र में 'सौन्दर्य' शब्द के माध्यम से नहीं हुआ। काव्य-रस या रमणीयार्थ बोध का उल्लेख करते हुए काव्य-सौन्दर्य और उसके उपकरणों की आनुपंगिक चर्चा अवश्य मिलती है किन्तु वह समस्त चर्चा सौन्दर्य शब्द की अर्वाचीन व्याख्या से बहुत कुछ भिन्न है। आधुनिक युग के काव्यालोचन में सौन्दर्य को काव्य का जीवित मानकर उसका वैज्ञानिक पद्धति से गम्भीर विवेचन-विश्लेषण प्रारम्भ हो गया है। इस विवेचन का आधार अधिकांश में पाश्चात्य काव्यालोचन के सिद्धान्त हैं जो अफलातून और अरस्तू से लेकर ओचे तक विविध रूपों में विकसित होते रहे हैं। अफलातून ने 'दि टू, दि गुड एंड दि ब्यूटिफुल' के रूप में जिस 'ब्यूटिफुल' का संकेत किया था वह सुन्दर की भूमिका में सामने आया और उसके बाह्य एवं आभ्यन्तर स्वरूप का आख्यान प्रारम्भ हुआ। ईसा की उन्नीसवीं शती के अन्तिम चरण में 'सत्यं, शिवं, सुन्दरम्' के रूप में जो सिद्धान्त-वाक्य बंगला भाषा से हिन्दी में आया वह भी कदाचित् पाश्चात्य मीमांसकों की विचारधारा से ही नहीं वरन् शब्दावली से भी प्रभावित था। फलतः सौन्दर्य के स्वरूप-चिन्तन के साथ समीक्षा का क्षेत्र भी उसी धारणा के आलोक में विकसित होना प्रारम्भ हो गया।

संस्कृत काव्यशास्त्र में वक्रोक्तिकार कुन्तक और पंडितराज जगन्नाथ ने अपने काव्य-लक्षणों में रमणीय तत्त्व का समावेश करके सौन्दर्य के प्रति अपनी आस्था व्यक्त की है। कुन्तक ने 'बन्धसौन्दर्यसम्पदा' कहकर वाक्यविन्यास में ही सौन्दर्य स्वीकार कर उसे काव्य संज्ञा देने का साहस किया है। पंडितराज जगन्नाथ ने 'रमणीयार्थ प्रतिपादक' शब्द को काव्य सिद्ध करते हुए सौन्दर्य को रमणीय के भीतर समाविष्ट करने का चातुर्य प्रदर्शित किया है। किन्तु ये दोनों शब्द 'सौन्दर्य' की अर्वाचीन व्याख्या के न तो समकक्ष हैं और न सर्वथा उस व्यापक परिधि को घेरकर सौन्दर्य का चित्र प्रस्तुत करने में समर्थ हैं। कुन्तक ने 'बन्ध सौन्दर्य सम्पदा' के अन्तरंग और बहिरंग नामक दो भेद करके उसे व्यापक अवश्य बनाया है। अन्तरंग धर्म में सौभाग्य और बहिरंग में लावण्य धर्म की प्रतिष्ठा सौन्दर्य की ओर ही इंगित करनेवाली है किन्तु लावण्य का विवरण आधुनिक सौन्दर्य शब्द की सर्वतोभावेन समाविष्ट नहीं करता।

काव्य-सौन्दर्य की चर्चा के प्रसंग में रस या रमणीयार्थ की चिन्ता ही भारतीय साहित्य-साधना का प्रमुख आधार रहा है। अन्तर्मुखी चेतना के कारण भारतीय मनोपा में आभ्यन्तर रस-प्रतीति को ही प्रमुख स्थान प्राप्त होता रहा, सौन्दर्य को अलंकरण का बाह्य उपकरण मानकर काव्य-सर्वस्व के रूप में उसका वैसा वर्णन नहीं हुआ जैसा वहिर्मुखी चेतनाप्रधान पश्चिमात्य देशों में हुआ। हमारे यहाँ काव्य के प्राण, रस या ध्वनि की व्याख्या पर ही विशेष ध्यान रहा, उसी में चिरन्तन सौन्दर्य की चिन्ता की गई

और उसी के विस्तार में अनुपम रूप से बाह्य सौन्दर्य के उपकरणों का उत्सेह होता रहा ।

सौन्दर्य शब्द का जसा व्यापक प्रयोग आधुनिक युग में साहित्यशास्त्र में दृष्टिगत हो रहा है उसकी सीमाएँ निर्धारण करना कठिन है । सुन्दर वस्तुओं व सामासिक से हृदय में जिग आह्लाद की अनुपम सृष्टि होती है वह शब्दों के माध्यम से व्यक्त होकर ही काव्य अभिव्यक्ति प्राप्त करता है । इसी सौन्दर्यानुभूति से उत्पन्न आनन्द की काव्य में रस बँटा जाता है । सुन्दर भाव या वस्तु आनन्दप्रद होने के कारण हमारी चेतन सत्ता का अंश बनकर हमारी कल्पना को उबर और स्मृति को उत्तलित करने में सहायक हान है । जब हम शब्दों द्वारा सौन्दर्यानुभूति का भजन करने लगते हैं तभी अभिव्यक्ति-आत्मक सौन्दर्य का एक रूप हमारे सामने आ जाता है । जमन वास्तविक हीरो ने शब्दों की हमारी आत्मा के सबसे निचट ठहराया है । शब्द ही साहित्य है वह कहना भी एक सीमा तक अनुचित नहीं है यह कथन प्रति ध्यात हो सकता है किन्तु अभिव्यक्ति कथन इस नहीं माना जा सकता । अतः साहित्यिक सौन्दर्य के पारखी को शब्द से ही अपनी जिज्ञासा प्रारम्भ करनी होती है ।

सौन्दर्य के वस्तुगत या व्यक्तिगत होने की बात भी सौन्दर्य विवेचन के प्रसंग में प्रायः उठती है किन्तु प्रस्तुत ग्रन्थ में अतः प्रश्न के विवाद में नहीं जाना चाहता । जिग शब्द व शब्दों में सुखी प्रपल विचार व्यक्त करने हेतु उसका सामासिक सम्बन्ध काव्य सौन्दर्य की परम सत्ता है उसने स्वरूप की भीमाभा करना न तो शब्दकार का उद्देश्य है और न उनकी सीमा मर्यादा ही में वह आता है । हमारी सौन्दर्यानुभूति, काव्य के प्रसंग में किसी पाक्षिक पक्ष तक सीमित नहीं रहती, वह शब्दों के माध्यम से भाव जगत की निधि बनकर हमें सौन्दर्य के पूर्ण विकसित रूप का दर्शन कराना चाहती है । अतः सौन्दर्य के प्रवृत्त प्रसंग में हम काव्य-मीमांसकों के विषयक अग्रस्तुत तत्त्वों पर ही विचार करना समीचीन समझते हैं ।

जसा कि पहले कहा है कि काव्य में सौन्दर्यविधायक तत्त्वों की छानबीन करते हुए प्राप्ति न रत और रमणीयत्व के बाद जिग उपकरणों की सर्वाधिक उपादेयता स्थापित की वह अग्रस्तुत योजना या प्रवृत्ति है । 'हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य' ग्रन्थ में इसी अग्रस्तुत काव्य सौन्दर्य का अन्वेषणात्मक अध्ययन उपरिष्ठ किया गया है । लेखक के मन में काव्य की आत्मा तो उनकी भाववस्तु ही है किन्तु काव्य परिच्छेद का भी ध्यान स्थापित है और जब तक उसका पर्याप्त मूल्यांकन न किया जाय, काव्य सौन्दर्य को ठीक-ठाक दृष्टिगत करना सम्भव नहीं । अतः काव्य सौन्दर्य का विश्लेषण करने समय उसके बाह्यरूप की किसी भी तरह उपेक्षा सम्भव नहीं है ।

काव्य में सौन्दर्य का संचालन करते समय जब केवल अग्रस्तुत योजना पर ही ध्यान दिया जाता है तब कथ्य-वस्तु और वर्णन प्रणाली दोनों के पाक्षिक की बात रख सामने उपस्थित होती है । वर्णन की और वर्णन-सामग्री को केवल ने जमन विशिष्टाचार और सामासिकता नाम से व्यवहृत किया है । अग्रस्तुत शब्द के लेखक ने वर्णन-सामग्री तक ही अपने अध्ययन का सीमित करने अभिव्यक्ति धारी के निदान्त

पक्ष को छोड़ दिया है। वर्णन-शैली और वर्णन-सामग्री में सापेक्षिक महत्त्व की स्वीकृति निश्चित रूप से स्थिर नहीं की जा सकती किन्तु इन दोनों का व्यतिशय ही इस बात का निदर्शन है कि काव्य-मीमांसा में दोनों का अपना विशिष्ट स्थान है और इनमें से किसी भी एक का अध्ययन काव्य-सौन्दर्य को उद्धाटित करने में बड़ा उपयोगी सिद्ध होगा। लेखक ने वर्णन-सामग्री का अध्ययन करने में एक तर्क दिया है, उनका मत है कि “वर्णन-सामग्री का अध्ययन जितना वैचित्र्यपूर्ण और सूचना-त्मक होगा उतना वर्णन-शैली का नहीं, क्योंकि वह सैद्धान्तिक तथा अमूर्त है।” लेखक के तर्क में शक्ति है क्योंकि वह मूर्त ज्ञान का पोषक है किन्तु यह तर्क शैली के चमत्कार-जन्म मोहक आकर्षण को आच्छन्न नहीं कर सकता। शैली में भी वैविध्य और वैचित्र्य के लिए पूरा अवकाश रहता है अतः वैचित्र्याभाव के आरोप से उसे दयाया नहीं जा सकता। वर्णन-सामग्री में मांसल पक्ष की प्रधानता तथा देश-काल की सामाजिक, राजनीतिक तथा धार्मिक परिस्थिति के अध्ययन में सहायक होने के कारण उसका अनुशीलन अधिक व्यापक फलक पर सम्भव होता है। लेखक ने काव्य-सौन्दर्य के वर्णन-सामग्री पक्ष को चयन करते समय कदाचित् इसी आशय की अपने सामने रखा है। प्रस्तुत अध्ययन में वीरगाथाकाल से रीतिकालीन काव्य परम्परा तक की काव्य-सौन्दर्य विधायक वर्णन-सामग्री का पर्यालोचन किया गया है। प्रत्येक काल की परिस्थितियों का चित्रण करने के बाद, कास विशेष की सामूहिक चेतना के प्रेरक तत्त्वों पर विचार किया गया है। इसके अनतिरिक्त प्रत्येक काल के प्रतिनिधि कवियों की भावधारा का अवगाहन वर्णन-सामग्री के आधार पर सर्वथा नूतन शैली से हुआ है। केवल नूतन होने से ही कोई वस्तु ग्राह्य नहीं होती, उसकी गुरुवत्ता का मापदंड मौलिकता के साथ उपयोगिता भी है। कहना न होगा कि इस कसौटी पर यह प्रबंध पूर्णरूपेण खरा उतरता है। अपने कवन की पुष्टि में प्रबंध से कतिपय प्रासंगिक अवतरणों को उदाहृत करना मे आवश्यक समझता हूँ।

“हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य” ग्रन्थ में लेखक ने वीरगाथाकाल से रीतिकाल तक के काव्य की वर्णन-सामग्री का अध्ययन प्रस्तुत किया है। वीरगाथाकालीन काव्य ने नारी का चित्रण जिस रूप में हुआ है उसका वर्णन करते हुए लेखक ने उसके दो रूप स्थिर किए हैं; एक वीर माता का और दूसरी वीर पत्नी का। इन दोनों रूपों का बोध वर्णन-सामग्री के आधार पर किस प्रकार सम्भव है और वर्णन-सामग्री के अन्तराल में ये रूप कहाँ छिपे हुए हैं वही इस अध्ययन की विशेषता और मौलिकता है। इसी प्रकार वीर-काव्य-परम्परा पर संस्कृत साहित्य का प्रभाव दिखाते हुए लेखक ने वर्णन-सामग्री द्वारा उस प्रभाव को स्थिर करने में अपने अनुशीलन की सार्थकता व्यक्त की है। अग्रस्तुत योजना में अलंकार-प्रयोग पर गहरे उतरकर विचार करने की शैली भी लेखक की प्रतिभा का अच्छा परिचय देती है। सूफी काव्य पर विचार करते समय कथा-परम्परा का प्रारम्भ और उत्तर पर विदेशी प्रभाव की छानबीन वर्णन-सामग्री को ध्यान में रखकर की गई है। सूफी कवियों की वर्णन-सामग्री का आधार बिशुद्ध भारतीय न होते हुए भी अलंकार चयन में भारतीयता का

पुत्र द्रष्टव्य है। लेखक ने इस प्रसंग में वर्णन उंची पर भी यथास्थान दृष्टिमान किया है। सूफा कवियों में हेतुश्रेया और प्रत्यनीक के प्रयोग का चमत्कार स्पष्ट करते हुए उसके आधार पर सूफी कवियों की मनोवृत्ति मानने का प्रयत्न सबका मौलिक एवं नवीन है।

निगुण काव्य की पद्धतभूमि लेखक ने बड़ी भावुकतापूर्ण गनी से प्रकट की है। निगुण भक्त कवियों की अप्रस्तुत योजना पर विचार करने हुए जिन उल्लेखों का आदेयण किया है उनमें से धनेक गहरी मूढ-मूढ के छोटक ह। कबीर की वर्णन-सामग्री के आधार पर उनकी मन स्थिति का अध्ययन बदाचित्त पहली बार साधने आया है। गरी की निद्रा करनेवाले कबीर का मन घरेलू जीवन में स्थितता अनुरक्त था और चरफि चूहे की दुनिया उन्हें कितनी मानी थी, यह उनकी वगन-सामग्री से मली मौलि आजाजा सकता है। उनकी वर्णन-सामग्री का समस्त सौंदर्य इस दुःखमान् जगत से जुटाई हुई सामग्री में ही दृष्टिगत होता है। उनकी अप्रस्तुत योजना का आधार कल्याण या कवि-परिपाटी न होकर स्पूल जागतिक पदार्थ ह। "कहीं अनाज फाँफने का रूप है तो कहीं सापेकाल की छाने का खबना है, कहीं वर्षा में न जलने वाली गोमी सक्की है तो कहीं घोड़ी चावल से जा रही है, कहीं गली-मली में गोरस मारा-मारा फिर रहा है तो कहीं मदिरा बड़े छठ से दुकान पर बिक रही है, कहीं तेल की बूद पानी में फँसी हुई है तो कहीं कुएं में ही माँग पड़ी है।" कहने का तात्पर्य यह कि कबीर आदि निगुण भक्तों की काव्य-सामग्री के आधार पर उनकी अन्तर्वृत्तियों का और उनके परिवेश का बहुत अच्छा अध्ययन सम्भव है। यदि इस प्रकार के अध्ययन को आधार बनाकर सामाजिक तथा धार्मिक परिस्थितियों का अनुशीलन किया जाय तो ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक तत्त्वा का चयन सम्भव हो सकता है।

कृष्ण काव्य की वगन-सामग्री का अध्ययन लेखक ने विद्यापति से रमलान तर किया है। कृष्ण काव्य की सामग्री विलक्षण है। भवन होने पर भी जीवन के मोहता का जसा व्यापक दण्ड इन कवियों के काव्य में मिलता है उतना बदाचित्त रीतिवादीन काव्य में भी उपलब्ध नहीं है। कारण स्पष्ट है, शृंगार के अनुयन की दिशा में प्रवृत्त कृष्ण भक्त कवियों ने लौकिक काम और भोग का सबका निरस्तकार नहीं किया बल्कि लौकिक शृंगारिक चित्रों को ही उपासना मार्ग में स्वीकार कर घाने दृष्टिकोण को भव प्रकार की सान-सजा से सजाकर भक्ता के मनन चित्तन या भजन पूजन के लिए प्रकट किया था। फलतः उनकी वगन सामग्री भक्ति और शृंगार दोनों कोटि के उपकरणों से उपेत होने के कारण अधिक समृद्ध बन गई। माधुर्य और प्रेम का वगन भी उनकी सामग्री को प्रभावित करने वाला मित्र हुआ। वयक्तिक जीवन में भक्त होने पर भी वे अपने इन्द्रदेव को सब प्रकार के भोग विलास नैमव और ऐश्वर्य से मंडित देखने के अग्रगणी थे। कृष्ण शक्ति में निर्देश का वरुण्य भावना का अभाव है फलतः उनकी वगन-सामग्री में इस प्रकार के तत्त्वा का समावेश नही हुआ। मूर और मीरा, रमलान और धनानन्द मनी धानंद और उन्नास की अप्रस्तुत योजना करते ह। उनसे

उपमान, उनकी उत्प्रेक्षाएँ, उनके रूपक सभी जीवन के दृश्यपक्ष के साथ संयुक्त होकर जगत का मांसल चित्र प्रस्तुत करने वाले हैं। कृष्ण-भक्ति-काव्य का सौन्दर्य ब्रज के भक्ति सम्प्रदायो के कवियों में जितनी पूर्णता के साथ दृष्टिगत होता है उतना अन्य कवियों में नहीं है। गोस्वामी हितहरिवंश, व्यास, ध्रुवदास, श्रीभट्ट, स्वामी हरिदास, भगवत रसिक, सहचरि सुख, हरिव्यासदेव आदि कवियों की वर्णन-सामग्री इतनी समृद्ध है कि उसका अध्ययन भक्ति काव्य के अध्ययन में बड़ा सहायक सिद्ध होगा। लेखक ने प्रसिद्ध कवियों तक अपना अध्ययन सीमित रखा है अतः उपर्युक्त कवियों के काव्य-सौन्दर्य का पर्यवेक्षण नहीं हो सका।

राम काव्य के अध्ययन में तुलसी और केशव को प्रतिनिधि कवि के रूप में स्थान दिया गया है। तुलसी के विशाल साहित्य से विपुल वर्णन-सामग्री एकत्र कर उसका सौन्दर्य सामने लाया गया है। लेखक ने तुलसी के वैविध्य को ध्यान में रखकर सौन्दर्य के जो चित्र चयन किये हैं उनमें मानस और दिनयपत्रिका का ही प्राधान्य है। केशवदास के अध्ययन में लेखक ने संस्कृत ग्रन्थों की छाया का आतिशय प्रदर्शित करके केशव के चमत्कार को एक तरह से समाप्त सा कर दिया है। केशव की प्रायः सभी सुन्दरसूक्तियों के पीछे संस्कृत-छाया का संघान जहाँ एक ओर लेखक के अध्ययन का द्योतक है वहाँ दूसरी ओर केशव की वाङ्मयपूर्ण अपहरण प्रवृत्ति का भी परिचय देता है। केशव की वर्णन-सामग्री में सामाजिक जीवन की गहरी छाप है। उनकी वर्णन-सामग्री उनके अरने चारों ओर के वातावरण से एकत्र की हुई भोग्य-सामग्री है।

रीतिकालीन काव्य को लेखक ने 'शृंगार काव्य' का अभिधान देकर उसके स्वरूप का आख्यान शृंगार की निम्न भावना के आधार पर किया है। इस काल के समस्त काव्य को निर्जीव कह देना भी लेखक की दृष्टि से अनुपयुक्त नहीं है। उनके मत में इस काव्य में शृंगार न होकर शृंगार-रसाभास मात्र है। 'श्रेम, प्रीति या स्नेह के नाम पर नग्न कामाचार की सहर्ष ही इस काव्य का प्रण है - कामुकता का यह काव्य क्षणिक जीवन को सुख संघम में बहलाने का जब बार-बार प्रयास करता है तब उस मद्य का सहसा स्मरण हो आता है जो अपने हताश एवं परबश अस्तित्व को दंगीनी से चमकाकर वास्तविकता को भूलने में प्रयत्नशील हो। × × इस विलासी काव्य में जीवन को आलस्य प्रभावित करने की शक्ति नहीं थी इसलिए इसका प्रणयन पिछरे-पिछरे बुदबुदों के रूप में ही हुआ।" लेखक ने इस युग के काव्य को अवसादपूर्ण विलास का जर्जर काव्य मानकर ही उसका मूल्यांकन किया है। लेखक की नैतिक भावना इतनी प्रबुद्ध प्रतीत होती है कि वह काव्य-सौन्दर्य विवायक-कला का मूल्यांकन भी नैतिकता के मापदण्ड से ही करना उचित समझता है। तटस्थ कला-समीक्षक के लिए नैतिकता का यह आरोप कला-समीक्षा में कहीं तक समीचीन है इसका विस्लेषण न करते हुए मैं इतना ही कहना चाहता हूँ कि लेखक की भावना कुछ भी हो किन्तु उन्होंने अगले पृष्ठों में जिस समृद्ध वर्णन-सामग्री का चयन किया है वह काव्य-सौन्दर्य और कला-समीक्षा दोनों दृष्टियों से अनुपम है। विहारी की समृद्ध-वर्णन-सामग्री को पढ़कर पाठक विस्मय विमुग्ध हुए बिना नहीं रह सकता। नागर और ग्राम्य चित्रों का जो

चित्र लेखक ने प्रस्तुत किया है वह सख्खा नूतन है। धनानन्द की वृत्त-सामग्री में भावात्मक-सौन्दर्य और चमत्कार की अनुपम छटा दृष्टिगम्य होती है।

संक्षेप में 'हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य' ग्रन्थ के प्रतिपाद विषय का परिचय देने के बाद मैं इस अध्ययन की उपादेयता के सम्बन्ध में दो शब्द कहकर इस भूमिका को समाप्त करता हूँ। इस ग्रन्थ के निर्माण से विगत छह सौ वर्ष की हिन्दी काव्यधारा के उस पक्ष का बोध होना है जो अग्रस्तुत योजना अथवा वृत्त-सामग्री द्वारा व्यक्त होता है। लेखक ने यद्यपि प्रबंध के अन्तर्गत को ध्यान में रखकर केवल प्रतिनिधि कवियों के काव्य-सौन्दर्य पर ही विचार किया है किन्तु इस कारण काव्य-सौन्दर्य की समग्रता में कोई न्यूनता नहीं आई। इसी प्रणाली पर यदि अग्रस्तुत-योजना के पूरक पक्ष-वर्णन गला—का भी अध्ययन किया जाय तो हिन्दी काव्य का सम्पूर्ण सौन्दर्य (कलात्मक) उद्घाटित हो सकेगा। इस ग्रन्थ की पढ़कर मेरी यह धारणा और अधिक पुष्ट हुई है कि हिन्दी काव्य की वृत्त-सामग्री के आधार पर काव्य-सौन्दर्य का हाँ बाँध नहीं होना बल्कि हिन्दी भाषी प्रजन की सम्वातीन विविध परिस्थितियों का भी चित्र आकार ग्रहण करता है। प्रस्तुत ग्रन्थ में लेखक ने जिस सामग्री का व्यवस्थात्मक अनुशीलन किया है वह सूक्ष्मानुसृत ब्रह्मविचार से लेकर स्थूलतम दैनिक जीवन की छोटी-मोटी घटनाओं और वस्तुओं को सुतन्त्र करने में समर्थ है। सौन्दर्य का एकपक्ष (वृत्त-सामग्री) जब इतना समझ और परिपुष्ट है तब उसके सभी पक्षों का उद्घाटन तो निश्चय ही सौन्दर्य की निरतिशय समग्र सामग्री सामने लाने में समर्थ होगा।

डा० प्रोफ़ेसर एन. एन. रायचौधरी का विवेचनात्मक इतिहास और हिन्दी काव्य के सौन्दर्य का विवेचनात्मक अध्ययन प्रस्तुत कर हिन्दी साहित्य जगत में अपना विशिष्ट स्थान बना दिया है। वे स्वयं चित्र के रूप में साहित्यिक जगत में प्रवेश कर रहे हैं। उनकी प्रतिभा में अवाग्नेय की मौलिकता के साथ स्वयं की व्यक्त करने की निर्भीकता है। उनकी गली में कृतिश्रुति का निपुणता के साथ अध्ययन की गम्भीरता है। हिन्दी जगत के समस्त इस गांधी प्रबंध की प्रस्तुत करत समय मुझे पूर्ण विश्वास है कि बिहृत्समात्र में इस ग्रन्थ का सम्मान प्राप्त होगा और अन्तिम में डा० प्रोफ़ेसर एन. एन. रायचौधरी की लेखनी से और भी ग्रन्थों में हिन्दी जगत की उपलब्धि होगी।

२१.२.५७

—विजयेन्द्र स्नातक

रीडर हिन्दी विभाग

मिली विद्यालय

अपनी ओर से

'हिन्दी-अलंकार-साहित्य' की भूमिका में मैं लिख चुका हूँ कि 'धोरी एण्ड प्रेसिडेंट प्रॉफ अलंकारों इन हिन्दी' विषय पर लिखा हुआ मेरा चौसित आगरा विश्व-विद्यालय में 'हिन्दी-साहित्य में अलंकार' नाम से पी-एच० डी० उपाधि के लिए स्वीकृत हुआ; चौसित के दो भाग थे जिनको ५-६ वर्षों बाद परिवर्द्धन-परिशोधन के अनन्तर 'हिन्दी-अलंकार-साहित्य' और 'हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य' नाम से अधिकारी विद्वानों के समक्ष उपस्थित कर रहा हूँ।

'हिन्दी-अलंकार-साहित्य' वैज्ञानिक अध्ययन था, इसलिए पर्याप्त परिवर्तन हो जाने पर भी उसकी टाइटल की हुई प्रति में प्रकाशित रूप का पूर्वाभास सहज ही मिल जाता था; परन्तु प्रस्तुत प्रयत्न साहित्यिक प्रवृत्तीजन है, अतः लेखक के व्यक्तित्व के साथ-साथ इसके नवीन रूप में समुचित परिवर्तन आ गया है। साहित्य वस्तुपरक उतना नहीं जितना कि व्यक्तित्वपरक, इसलिए साहित्यिक-कृति लेखक के व्यक्तित्व से अनिवार्यतः प्रेरित होती रहती है।

मूल कृति में रासो-काव्यों से वर्तमान काव्य तक की अलंकारिक सामग्री का अध्ययन था, इसलिए सन् १९५१ तक इसको 'हिन्दी-साहित्य की अलंकारिक प्रवृत्तियाँ' नाम से प्रकाशित करने का मेरा विचार था। (जिसका संकेत 'आलोचना की ओर', प्रथम संस्करण, पृष्ठ १५, फुटनोट में दिया गया था)। पीछे यह सोचकर कि 'अलंकारिक सामग्री' और 'अलंकारिक प्रवृत्तियाँ' पदों से अधिकतर पाठक 'अलंकार-शैली' का अर्थ लेकर यह समझ बैठते हैं कि इस कृति में भिन्न-भिन्न कवियों द्वारा प्रयुक्त अलंकार छाँटे गये होंगे, मैंने प्रकाशन से कुछ दिन पूर्व इस पुस्तक को नया नाम दे दिया है। प्रस्तुत रूप में इसका क्षेत्र 'वीर-काव्य' से 'भृंगार-काव्य' तक ही है, आधुनिक काव्य पर किसी विश्वविद्यालय में स्वतन्त्र अनुसन्धान हो रहा है उसके स्वीकृत और प्रकाशित होने पर प्रस्तुत प्रयत्न आद्यन्त पूर्ण हो जायगा।

यह स्वीकार करते हुए कि साहित्य कवि और समाज के समानान्तर रूप का प्रतिबिम्बक है, उस ग्रन्थ में मेरा प्रयत्न कवियों के व्यक्तित्व के सूक्ष्म अनुशीलन का रहा है, और मैंने स्पष्टतर स्थूल प्रस्तुत सूत्रों का अनुगमन न करके कवि के व्यक्तित्व को समझने के लिए सूक्ष्म एवं भूमिगत अप्रस्तुत योजना का सहारा लिया है। कवि के अन्तर्गत अवचेतन में परिस्थिति की प्रतिच्छाया बनकर जो नीहार-राशि व्याप्त रहती है वह अलोकसामान्य होने के कारण चर्म-बधुओं से ग्राह्य न हो सके, परन्तु सहृदयों की भावन-प्रक्रिया के लिए वह अस्पृश्य नहीं है। निर्भय होकर राज-मण पर कवि के साथ विचरण करने के कारण समाज में स्थािति प्राप्त करनेवाले

विचार-बृत्ति हा कवि के परिजन नहीं ह प्रत्युत अत स्थल में निगूढ़ होन पर भी समस्त विमान-वाय की प्रभावित करन वाले आच्छन्न भाव वायु भी कवि क उत्पन्न हो या उनसे भी अधिक निरन्तर सहचर है। अत जब मेरे मन में कवि के प्रति जिज्ञासा उत्पन्न हुई तो मैं अवचेतन प्रामाण्य के उन आच्छन्न प्रतिक्रिया के पास गया और उनके ध्यान पर जनों स मेने अधिक प्रामाणिक माना। वहीँ रहता स्वात परिजनता। भी मन वातचीत की और अपने मन का तुष्टि के अनुकूल दोनों के बचन में से सार चुन लिया। मुने अपने उदरय में कितनी सफलता मिल सकी है यह स्वयं न भी नहीं जानता। परन्तु मुझ सन्ताप इस बात का है कि जो भावना मेरे मन में विरकात स बनी हुई थी उसको आज कायपरा देख रहा ह और मुझ विश्वास है कि जिस क्षण को मैंने आज उठाया है वह भविष्य में अधिकधिक मनीषिया को आहूत करेगा और साहित्य में आलोचना को एक नवीन गति प्रदान करेगा।

बन्धुवर डा० विजये द स्नातक एम० ए० पी०एच० डी० न अपने अविनयन कार्यों में अधिक व्यस्त रहत हुए भी हम पुस्तक को आद्यत पढ़कर इस पर प्रतिक्रिया लिखना स्वीकार किया यह उनके सह का सातक है। पुस्तक के पुनर्लेखन सुदीकरण प्रतिलिपि भाग में अग्रज डा० जयदेव एम० ए० पी०एच० डी० तथा बि० प्रवीण कुमार नागर बी० ए० (मानस) ने अनेकस हाथ लगाया है। मे इन सहिनों का हृदय से कृतज्ञ हूँ।

३१-५-५७

आम्प्रकाश

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ
१. विषय-प्रवेश	१-१०
शब्दोत्पत्ति, काव्य का जन्म, काव्य का परिच्छेद, काव्य का अप्रस्तुत पक्ष, प्रस्तुत अध्ययन	
२. बीर-गाथा काव्य	११-३७
पृष्ठभूमि, राजनीतिक परिस्थिति, सामाजिक जीवन, काव्य-परम्परा, अप्रस्तुत योजना	
पृथ्वीराज रासो	२५-३१
परमात्मा रासो	३१-३४
बीसलदेव रासो	३४-३७
३. सूफी काव्य	३८-८१
पृष्ठभूमि, सूफी कवि, कथा की परम्परा, विदेशी प्रभाव	
पद्मावत	५२-६३
काव्य-सौन्दर्य	६३-८१
सौन्दर्य-योजना पर विदेशी प्रभाव	
पद्मावत तथा चित्रावली	७५-८०
इन्द्रावत तथा अनुराग बीसुरी	८०-८१
शेष रचनाएँ	
४. निर्गुण काव्य	८२-१०६
पृष्ठभूमि, सामान्य विशेषताएँ, निर्गुण या सन्त	
निर्गुणी का व्यक्तित्व	
महात्मा कबीर	९१-१०७
कबीर की साक्षियाँ	
कबीर के गीत	
अन्य निर्गुणी कवि	

५ कृष्ण काव्य	११०-१६४
जयदेव	१११
विद्यापति	११२-१२४
मुरदास	१२४-१५७
श्री भागवन प्रमग	
मुर की राधा	
मीराबाई	१५७-१६१
रसमान	१६१-१६४
६ राम काव्य	१६४-२१६
तुलसीदास	१६७-२०२
रामचरितमानस	१८४
विनय पत्रिका	१८४
केशवदास	२०२-२१६
रामचंद्रिका	२०३-२१६
७ भृगु-काव्य	२१७-२६१
बिहारीलाल	२२०-२४५
घनानंद	२४५-२६१
८ परिशिष्ट—सहायक पुस्तक की सूची	२६३-२६८
(क) संस्कृत	२६५-२६६
(ख) हिन्दी	२६६-२६७
(ग) अंग्रेजी	२६७
(घ) बंगाली	२६८
(ङ) अन्य	२६८

विषय-प्रवेश

शब्दोत्पत्ति

पत्थर के एक टुकड़े को हाथ में लेकर जब मैं लकड़ी के तख्ते पर फेंकता हूँ तो मेरी शक्ति पत्थर के माध्यम से लकड़ी को व्यस्त करती हुई ध्वनि का रूप धारण कर लेती है; यदि पत्थर के इस टुकड़े को लोहे के खंड पर फेंका जाय तो लोहे को व्यस्त करती हुई मेरी शक्ति संभवतः ध्वनि तथा अग्नि दो रूपों में प्रकट हो; इसी प्रकार भिन्न-भिन्न वस्तुओं को व्यस्त करके मेरी शक्ति ध्वनि, अग्नि, प्रकाश, विद्युत् तथा चुम्बक इन पाँच रूपों में से एक या अधिक रूपों में व्यक्त होगी। शक्ति के इन पाँच रूपों में से 'ध्वनि' सर्वाधिक प्राज्ञ है, और माध्यम तथा वस्तु की व्यक्तिगत विशेषताएँ शक्ति के इस रूप को जितना प्रभावित करती हैं उतना दूसरो को नहीं। सत्य तो यह है कि शक्ति का यह ध्वनि-रूप संपर्कित वस्तुओं (माध्यम, तथा प्रताड़ित वस्तु) के आकार, रूप, आयु तथा दशा के अनुसार परिवर्तित होता रहता है। यही कारण है कि अपने कमरे की किवाड़ों और साँकल की ध्वनि सब पहिचान लेते हैं, सड़क के एक किनारे पर खड़े होकर सुननेवाले सम्पत्त लोग यह जान जाते हैं कि दूसरे कोने से आने वाली 'बस' किस मॉडल की है और कितनी पुरानी है; बाइसिकिल की घंटी और मोटर का हॉर्न यह बतला देते हैं कि आगन्तुक परिचित है या अपरिचित, और यदि परिचित है तो राम है या ब्याम।

अचेतन वस्तु में ध्वन्युत्पत्ति बाह्य शक्ति-संबोध से ही सम्भव है, परन्तु चेतन में इसकी अपेक्षा नहीं, वातावरण-विशेष की परिस्थिति भी पशुओं तथा पक्षियों के हृदय में अभिव्यक्ति की आकृति उत्पन्न कर देती है; और 'ध्वनि' के स्थान पर 'शब्द' को जन्म देती है। मानवोत्तर जीव आत्माभिव्यक्ति में जिस 'शब्द' का प्रयोग करते हैं, वह उनके 'भाव' का बाह्य है, 'विचार' का नहीं; क्योंकि मानवोत्तर जीवों का व्यवस्थित रागात्मक तरवों से निर्मित है, बुद्धि-विकास का परिणाम नहीं; यह अभिव्यक्ति वैचित्र्य में सीमित परन्तु क्षण में असीम है। जीवों की यह शब्दात्मक अभिव्यक्ति जीवन में नित्यशः दृष्टिगत होती है। ऊषा की सूचना से ही ताम्रचूड़ प्रसन्न होकर तारस्वर में बोलने लगता है, सन्ध्या की लालिमा को देखकर ही पक्षीवर्म चहचहाता हुआ अपने नीड़ों को चल देता है, ऋतुओं और कालों का आभास पक्षियों को भ्रुव्य से पूर्व ही मिल जाया करता है। राम के वन-समन पर राजप्रासाद के अश्वों की कर्ण हंप्पा का वर्णन तुलसी ने तथा कृष्ण के मथुरा चले जाने पर गो-कुल की हृदय-वेधक हूक का वर्णन सूर ने किया है; युद्धस्थल में स्थित अश्व तथा हस्ती के गर्जन से उनके स्वामी की दशा का ज्ञान दूरस्थित स्वजनों को हो जाया करता है। शक्ति का जो रूप जड़ में 'ध्वनि' कहलाता है वही चेतन में 'शब्द', ध्वनि बाह्य-शक्ति-जन्य है और शब्द आत्माभिव्यक्ति-रूप।

अगर हमने 'मद' का आत्मानिव्यक्ति का व्यवस्थापना है ध्वनि का नहीं, परन्तु यह कथन निर्विरोध रूप से सत्य नहीं है। यद्यपि जड़ पदार्थ आत्मानिव्यक्ति में सम्मिलित नहीं, परन्तु चेतन ही जड़ के माध्यम से आत्मानिव्यक्ति में स्फुरत रहते हैं, मगीत की सारी सज्जा आत्मानिव्यक्ति ही होती है—मगीत में तो ध्वनिव्यक्ति ने ध्वनि, ध्वनी-ध्वनी उसके प्रभाव में भी मोहिता ध्वनि काय करती है यथा कुरंग को पेंगाने के लिए बोला-बादन कदाचित् वायु के आचारिक उत्साह का व्यक्त नहीं करता प्रयुक्त मृग्य हरिणों पर मोहिनी बालने का साधन भर है। जब एक बादल वाद्य-ध्वनों का ध्वनि करता है तो उस जड़ चेतन सयोग में जड़ के माध्यम से चेतन की ध्वनि ध्वनि के निमित्त ध्वनि का जो मापक का ग्रहण करती है उसे 'नार' कहते हैं। 'मा' ध्वनि व्यक्ति ध्वनि मष्टि का प्रथम निदान है इसीलिए कुछ सम्प्रदाय 'नार' का मष्टि की ध्वनि ध्वनि-व्यक्ति मानकर उसको वेद का ध्वज धापित करते हैं। व्याकरण शास्त्र के मूलाधार 'माहेश्वर' सूत्र की नार व ही रुद्र माने जाते हैं, मन्त्र तथा मन्त्र में नार की गति ही काम करती है। सामाजिक स्तर पर नार का क्षेत्र समीत है और मन्त्र का साहित्य यद्यपि परम्पर साहाय्य ही सबब ध्वनित है ही।

वाच्य का जन्म

'मद' चेतन हृदय की ध्वनिव्यक्ति है इसके दो रूप हैं, स्वानुभूति तथा सामान्यानुभूति, स्वानुभूति परानुभूति होने के कारण सत्य, रस्य तथा तमस तीनों गुणों की उदाधि से साञ्चित हो सकती है परन्तु सामान्यानुभूति ध्वनि होने के कारण सबदा सात्विक है पहिली पशु पक्षी तथा मानव सबके द्वारा समान रूप से सम्भव है परन्तु पिछली केवल मानव का एकाधिकार है। मानव पशु है इसलिए वह अपने सुन से सुनती तथा अपने दुःख से दुःखी होता है परन्तु वह पशु से कुछ अधिक भी है इसलिए वह दूसरे के सुख-दुःख का अनुभव बलाना द्वारा कर लिया करता है, जोञ्च निधुन में से एक के निधन पर दूसरे की कहला का अनुभव करते हुए मद्यिचात्मीय की जाणी मादिकार्य का पूवामास बन गई थी। पशु की ध्वनिव्यक्ति प्रथम एक तात्कालिक अनुभूति से उद्भूत होती है रोदन क्रान हास्य भाग्योश आदि उसके उदाहरण हैं, परन्तु वाच्यमक अनुभूति या तो परानुभूति की ध्वनिव्यक्ति है या स्वानुभूति की ध्वनिव्यक्ति^१। कुछ व्यक्ति ऐसे होते हैं जिनके व्यक्तित्व में हृदय-तत्त्व नष्टप्रत्य है, साहित्यिक दृष्टि से वे जड़ या अचेतन हैं दूसरे ऐसे हैं जो केवल अपनी ही अनुभूतिया का भार बहुत कर सकते हैं, वे पशु हैं, उनका व्यक्तित्व ध्वनि एवं सञ्चित है परन्तु थोड़े से ऐसे भावयोगी हैं जो प्राणामान की अनुभूति को अपनी अनुभूति बना लेते हैं। स्वानुभूति और वाच्यानुभूति

१ नृत्तावसान मटराजराजो ननाद दक्का नवपञ्चवारम्।

उद्धतु काम सनकादिमिद्वान एतदविमर्गे निवभुजजालम्॥

२ ध्वनि की ध्वनि सब ने कविता का सस्य यह वनसाया है—

मोड़ती इज की स्पीनटेनिपस ओवरकलो धाफ पावरफुल कीलित्त। इट टेकन इट्स आरिजन प्रॉम इमोशन रिक्तकित्त इन द नॉनविनिटी।

में जन्मजात भेद चाहे न हो परन्तु उनकी अभिव्यक्तियाँ भिन्न प्रकार की होती हैं। काव्यानुभूति वैयक्तिक न होकर सामान्य है इसलिए इसमें हृदय-पक्ष के साथ-साथ बुद्धि-पक्ष का भी तुल्ययोग होता है और यही बुद्धिपक्ष इन दो प्रकार की अनुभूतियों का व्यापक धर्म है, इसीलिए काव्य के तीन तत्त्वों^१ (बुद्धि, भावना तथा कल्पना) में से पादचात्य आलोचक बुद्धि-तत्त्व को प्रथम तथा भाव-तत्त्व को द्वितीय स्थान देते हैं।

यदि अनुभूति काव्यानुभूति बनकर तदनुरूप अभिव्यक्ति चाहती है तो उसे शब्द के साथ-साथ अर्थ का भी रूप स्वीकार करना होगा; शब्दाभिव्यक्ति स्वानुभूति का सहज माध्यम है परन्तु शब्दार्थभिव्यक्ति काव्यानुभूति का ही प्रकटीकरण। इसीलिए संस्कृत के पुराने आचार्यों ने काव्य का सक्षर शब्दार्थभिव्यक्ति^२ मात्र ही स्वीकार किया था; काव्य की जो भी सक्षरमूल या वर्णरूप विशेषताएँ हैं वे शब्द और अर्थ के इसी अपूर्व योग को आधार मानकर चलती हैं और संगीत से साहित्य का पृथक्त्व भी अर्थत्मकता पर ही निर्भर है।

अस्तु, शक्ति के तीन ध्वनि, नाद तथा शब्द स्वरूपों में पारिवारिक एकता होते हुए भी व्यावसायिक भेद है; ध्वनि निर्विशेष है, नाद वाद्ययन्त्रावित और शब्द संगीत तथा साहित्य दोनों में समादर का भाजन होते हुए भी एकाकीपन में संगीत का आश्रय-दाता है और अर्थ-संयोग में साहित्य का प्राण। काव्य या साहित्य शक्ति के स्वयंभू शब्द-रूप पर आश्रित होकर अर्थ के वैशिष्ट्य से अपना स्वतंत्र अस्तित्व बनाये हुए है, इसी वैशिष्ट्य के कारण यह संगीत की अपेक्षा अधिक आयुष्मान् तथा संरक्षणशील है। काव्य का परिच्छेद

शब्दार्थप्राण काव्य सामान्यानुभूति की अभिव्यक्ति होने के कारण एक ओर अन्तर्जगत् से अनुप्रेरित है तो दूसरी ओर बाह्य-जगत् से अनुसाक्षित। काव्य के दो पक्ष होते हैं, प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत, और दोनों पर ही देश-काल की परिस्थितियों का अमित प्रभाव पामा जाता है। युग-विशेष के प्रमुख काव्यों को पढ़कर हम यह जान लेते हैं कि उस युग के मानव का जीवन कैसा था, उसकी क्या समस्याएँ थीं, उसकी राजनीतिक, आर्थिक तथा सामाजिक दशा कैसी थी और युवा-भला, कर्तव्य-अकर्तव्य, पाप-पुण्य भावि के विषय में उसकी क्या धारणाएँ थी। कवि कथानक के संघटन एवं पात्रों के निर्माण में जिन सिद्धान्तों को स्वीकार करता है वे उसके आदर्श माने जा सकते हैं; स्थान-स्थान पर सवाद, उपदेश आदि के व्याज से अपने विचारों की अभिव्यक्ति वह करता ही जाता है। काव्य का प्रस्तुत पक्ष निश्चय ही कवि के उस व्यक्तित्व का द्योतक है जिसका निर्माण उस कवि की परिस्थितियों ने किया था और इसी व्यक्तित्व का अध्ययन काव्य के अध्ययन का विचारात्मक फल है।

कवि ने जो कुछ सिद्धान्त-रूप से, कथानक के निर्माण द्वारा, अथवा पात्र-सृष्टि में अभिव्यक्त कर दिया वह उसका प्रस्तुत पक्ष है, उसका अध्ययन आवश्यक है। परन्तु

१. हडसन : एन इन्ट्रोडक्शन टू दो स्टडी ऑफ़ लिटरेचर, पृ० १४।

२. शब्दार्थो सहितं काव्यम्। (भामहू : काव्यालंकार)

तद्विधौ शब्दार्थोऽर्थात् । (मम्मट : काव्यप्रकाश)

इस अध्ययन से भी अधिक आवश्यक है कवि और काव्य का स्तुत वस्तु, जो घनापाग ही घनावृत्त हो गया है, कवि ने निस्मकोच भाव से धारणापूर्वक जो कुछ कह दिया केवल वही उसने विषय में प्रमाण नहीं प्रस्तुत करने कहने कहने वह हफ गप। यह भी उतना ही या उससे भी अधिक मूल्यवान् है। यदि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखें तो कवि की धापा से पाठक के सम्मुख आने वाले भाव और विचार कवि विषय में उसकी उतना नहीं बना सकते जितना कि कवि से घात छिटाकर चुपचाप भावने वाले और बाहर आने के लिए ध्यातुल समय के सीढ़ियों पर सिर पटक-पटक कर मूर्च्छित हो जाने वाले भाव और विचार उप-चेतन के ये ही प्रतिविम्ब कवि के विषय में निरूपण मानी ह, कवि की वाली समय के अवगुण सजनरूप पर विचारण करती हुई जो हाव भाव और सकेनों द्वारा वह गई कही उसके घर का रहस्य है, कवि ने चारों ओर जो कुछ कहने की धापा की उससे अधिक यदि प्रमादवश भी वे हमको देना चाहें तो हम अपनी सफलता पर धन्य हो जायेंगे। अस्तु काव्य का प्रस्तुत पक्ष महत्व पूर्ण अध्ययन का विषय है परन्तु उसका अप्रस्तुत पक्ष महत्व के साथ-साथ प्रमाण रूप से अधिक विरचनीय भी है।

जीवन की सरमत्ता-भीरतना मुख मुख उठाह-बराग्य आदिके साथ-नाय काव्य का परिवर्तन भी परिवर्तित होता रहता है। बाहरी सज धज और सङ्ग भङ्ग जीवन में प्रचलनरहित की चोउफ है, एक वस्त्र रूपण के प्रति उदासीनता जीवन से वैराग्य बन जाती है। जीवन-मरण से मुक्ति चाहने वाले साधु और भिक्षु सदस्य एक गैरिक् यत्न धारण करते रहे ह परन्तु ऐहिक सुखा क उपासक विनासी राजा एक धैर्यी जनो से बला को आश्रय तथा आदर मिला है। काव्यशास्त्र में कविता को कामिनी माना गया है जो स्वयं इस ओर सजत करती है कि कविता में सामाजिक जीवन का प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ता है। जिस काल में भौतिक सुखा की पूछता होती है उसकी कविता भी कामिनी बिला-मुक्त होकर बलाभय जीवन भोगती है। जनता का कविता और कामिनी के प्रति दृष्टिकोण भी समानान्तर होता है, बीढ़ों और शक्तों ने कामिनी की छाया से भी घणा की तो उनकी कविता रूप रव-हीन एक भिगुली बन गई, संस्कृत साहित्य के आर्य-युग में जीवन शान्त एवं सरल था, फलतः काव्य भी उदार, गम्भीर तथा सरल लिखा गया, महाकाव्यों के युग में वैदाभ्यामियों की प्रह^१ कहा जाने लगा तो कविता भी रूप और सौन्दर्य में सिल उठी, कवि जितनी रचि नायिका के शृंगार में रखता है उतनी ही कविता की सजावट में भी।

सौन्दर्य का जीवन में इनका महत्व हाथ हुए भी कुछ घालोचक उसको आदर की दृष्टि से नहीं देखते, उनके मत में कविता की घातें नीची करने स्वेन परिधान में

१ वैदाभ्यासजड काव्य नु विषय-व्यावृत्तकीतूहलो :

निर्मातु प्रभवेन मनोहरसिद्ध रूप पुराणो मुनि ॥१०॥

रंगमंच पर आकर बिना हिले-डुले अपना सन्देश कह जाना चाहिए। इस प्रतिबंध के दो कारण हैं। प्रारंभिक दिनों में कवि औचित्य का सदा ध्यान रखते थे, वे यह जानते थे कि किस मात्रा में और किस संख्या में परिच्छेद कविता-कामिनी के कलेवर को विभूषित करेगा और कब वह सुसूचित और कब अव्यक्त; परन्तु पीछे कविता-कामिनी की क्षमता का विचार न रहा और स्वकीय वैभव के प्रदर्शनार्थ कवि ने कविता को आशा दी कि पूर्ण रूप से सजे बिना वह बाहर आने का प्रयत्न न करे। जो सुकुमारी सोना के भार से ही डगमग चास जलती है वह आभूषणों का बोझ कैसे संभाल सकेगी, यह विश्वास विलासी कवियों के ध्यान में ही न आया, वस्तुतः वे उस कविता-कामिनी को क्रीतदासी तथा अपने विलास का साधन मात्र समझते थे। सौन्दर्य की अवहेलना का दूसरा कारण आलोचकों का व्यक्तित्व है। काव्य एक ओर कवि के व्यक्तित्व का परिचायक है तो दूसरी ओर पाठक की रसि का परीक्षक भी। कवि ने तो अपने युग में रहकर अपनी परिस्थितियों में विकसित होकर अपने अध्ययन-मनन के फलस्वरूप एक काव्य का निर्माण कर दिया; अब उसका स्वागत कैसा होता है यह आलोचक के व्यक्तित्व पर निर्भर है, इसी कारण देश, काल तथा पात्र के भेद से आलोचना में सदा भेद पाया जाता है; राजगुरु बनकर संस्कृत के दरबारी साहित्य का रसस्वादन करनेवाले केशवदास ने जो काव्य लिखा उसको राजाश्रय से निराश, जीवन की सुस्थियों में उलझा हुआ, संस्कृत-साहित्य की परम्परा से अपरिचित आज का मजदूर या कूटनीतिजीवी आलोचक कैसे पसन्द कर सकता है? काव्य सुन्दर हो, इस विषय में मतभेद नहीं हो सकता, परन्तु प्रसाधन की मात्रा तथा परिच्छेद के प्रकार पर पाठक और आलोचक एकमत नहीं है। कामिनी के समान कविता अपनी नग्नता में आकर्षक नहीं लगती, उसे वस्त्राभूषण की अपेक्षा है; यह वस्त्राभूषण एक श्वेत वस्त्र मात्र हो या अमूल्य रत्नाभरण।

यह एक विचारणीय विषय है कि प्रसाधन जीवन का मापक है या नहीं, विशेषतः कविता के क्षेत्र में प्रसाधन के प्राचार पर ही यह निर्णय नहीं दिया जा सकता कि

१. "हाउएवर दि प्रती राइटर्स एम्प्लोइड मैनी फिगर्स इन दिमर कम्पोजीशन्स, एण्ड यट वर मोर नेचुरल देन बोय जू अचोयड देन शॉसटुगैदर, वीकॉस दे इन्ट्रोड्यूस देम इन एन आर्टिस्टिक वे।" (अरिस्टोटल : पोइटिक्स, पृ० २१७)

२. भूषण भाग्य सभ्यारिहै, क्यों यह तन सुकुमार।

सूखे पाँड़ न घर परे, सोभा ही के भार ॥ (बिहारी)

३. "व्हाट इज क्लोअर एण्ड एवोडेंट इज एण्ट टु एक्साइट कॉन्टेम्प्ट, जस्ट लायक मैन व्हू हैव स्ट्रिप्ड देमसेल्वज़ नेकिड।" (अरिस्टोटल : पोइटिक्स, पृ० २२४)

४. सेत सारी ही सौं सब सोते रंगी स्याम रंग,

सेत सारी ही सौं रंगे स्याम लाल रंग में। (मतिराम)

अनुक वाक्य जीवन में प्राप्त है समुक्त नहीं। वेगवजसे घमटवारी कदियों में प्रया
धन का वैभव पाठन को सिन कर देता है परन्तु सूक्तिकारा के बारे उपदेश जीवन
का सार दिखाई पड़ने ह सभी बोरी में मरेत्र दर्मा का गीत "आज के बिछुड़े न जाने
कच मियेये" अधिर लाइप्रिय है परन्तु महादेवी वर्मा का "धीरे धीरे उतर गितिम से
प्रा वसंतरजनी" उनना नहीं है। तब तो ऐसा मगना है कि कविता-श्रुतिता शिष्टि
हाव में ही हृदय पर अधिभार बरनी है। विपरीत उदाहरणों की भी बसो नहीं,
'विनयपत्रिका' सुननी का सबसेष्ठ बाय है तथा साग रूपकों का विनाल समकार भी
उसी में सर्वाधिक है 'आकेत' का नवम सग धालोचना तथा वभव दोना ही बसोटीयों पर
मर्वातम है विहारीलाल हिन्नी व उत्तम कवियों में है और धलकार का त्रिठना सम-
कार उत्तम है उतना चन्द्रन बाय के भी आय कविया में नहीं। तब क्या वाक्य-नीष्टन
और सौन्दर्य-मर्यादा एक ही गुण के दो अलग अलग माम है ?

वस्तुतः वाक्य का मुख्य उगम भाव विचार-वैप पर निर्भर है कबल वैप नूपा
पर नहीं, निश्चय ही परिच्छेद चारणवर्त्ता के विषय में किसी अनुमान को जम देने ह
परन्तु तभी तक जब तक कि कोई आय ठोस आधार प्राप्त न हो, राजकीय वस्त्र धारण
करन वाले को राजपुत्र समझा जायगा, परन्तु यदि यह प्रवाद भी फैल गया कि यह
राजपुत्र नहीं बोर है (पुराणर राजकीय वस्त्र धारण कर रहा है) तो फिर कोई भी
अनुमान निर्णय नहीं हो सकता। कव्य के आरम्भ में मुगयाबिहारी राजा जब अपनी
वास्तविकता को शिवावर गकुलता आदि के समन पहुचा ला उन्होंने उनको सामान्य
राजपुत्र समझा जब उनसे दुष्मल नामाकिन मुद्रिका गकुलता को मिन से मुक्त
करन के लिए दी ता सविद्या को सत्त्वान सहेह दुषा परन्तु समाधान होने पर वे फिर
उसे सामान्य राजपुत्र ही समझने लगीं। अतः वाक्य का मुख्य उगमे वस्त्राभरण से
नहीं प्रयुज उसके विचार और भाव से निर्धारित किया जाता है। परन्तु वस्त्रानुपप
व्यव नहा ह के विचारों ने मुख्य पर तो अनुशासन नहीं रगने सिन् भाव की अति
गयना के मायक ह। विचार की धर्मव्यक्ति सरल तथा सहज ढंग से भी हो सकती
है और भावना की मोहिती में सपेडकर भी, जब विचार सरल एकयोग्य रूप से पाठन
के सम्मुख धावेगा तब उसकी स्वीकृति गाम्भीर्य में निहित रहेगी, परन्तु जब बह वम
वमना हुआ मन पर अधिभार कर लेगा तो उसकी अस्वीकृति असभव है। जब विचार
भावुकता ग भर आते ह तो भावा वास्तविक विचारों को व्यक्त नहा करनी, विचारों
के प्रति रचयिता की भावुकता को व्यक्त करती है^१। इस प्रकार का अभिव्यक्ति
समभावक को अत्यधिक प्रभावित करेगी, सामान्य पाठक या साहित्यिक समालोचक

१ 'दि मोर इमोजनस प्रो अपीन ए भन, दि मोर हिज स्पीच एवाउण्डस इन फिगस
फर्लिफस स्वाप्न आइडियाज एण्ड सग्वेज इन यूड ह एक्सप्रस मोट दि रिच-
लिटो आक्र विगस बट दि स्टेट ऑफ वस्त इमोजनस'।

(राधवन स्टडीज चीन सम वन्सेप्टस ऑफ दि मलकारशास्त्र)

को नहीं। इसीलिए कवि को यह ध्यान रखना चाहिए कि आलंकारिक सौन्दर्य प्रमुख न बन जाय, उसका औचित्य उसकी स्वाभाविकता^१ में है; अलंकारों की प्रति रचयिता की शैली में अपरिपाक की छोटक है, इससे अव्यवस्था तथा सुखविहीनता का अनुमान कर लिया जाता है।^२

काव्य का अप्रस्तुत पक्ष

यह निश्चय कर चुकने के अनन्तर कि काव्य में प्रस्तुत पक्ष से अधिक महत्त्व अप्रस्तुत पक्ष या परिच्छेद का है, और परिच्छेद का वैभव कवि के व्यक्तित्व का विशेष परिचय देता है, हमको यह देखना होगा कि परिच्छेद अथवा अप्रस्तुत पक्ष का वास्तविक अर्थ निश्चित अर्थ हम क्या ले रहे हैं। काव्यशास्त्र के पुराने प्राचार्यों ने काव्य के अप्रस्तुत पक्ष को 'अलंकार' नाम दिया था, और सौन्दर्य की समस्त योजना को वे अलंकार ही कहते थे; परन्तु इस शब्द से छन्दोयोजना, भाषा-व्यवहार आदि का कभी दोष नहीं हुआ। यदि काव्य के प्रस्तुत पक्ष को 'वर्ण्य' कहा जाय तो अप्रस्तुत पक्ष का नाम 'वर्णन' है, यदि प्रस्तुत पक्ष को 'अलंकार्य' कहें तो अप्रस्तुत पक्ष 'अलंकार' है। भामह ने 'भूषा', 'अलंकृति', 'सन्निवेश',^३ शब्दों का प्रयोग समान अर्थ में किया है; दण्डी में भी 'अलंकार' शब्द का व्यापक अर्थ है; 'अलंकृति' तथा 'अलंकार' शब्दों को पुराने प्राचार्य समानार्थी ही समझते थे। वामन ने 'अलंकार' शब्द का प्रयोग संकीर्ण तथा व्यापक दोनों अर्थों में कर दिया, वे सौन्दर्य-मात्र को भी अलंकार कहने लगे और सौन्दर्य के प्रतिपाद्यता धर्म को भी। हिन्दी में प्राचार्य केशव ने 'अलंकार' शब्द का व्यापक अर्थ लिया है, उनका अनुकरण गुरुजीन पाण्डेय, बेनी प्रवीन, तथा पदुमनदास^४ ने किया। पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने काव्य-योजना के दो भेद किये हैं—'वर्ण्य-वस्तु' तथा 'वर्णन-प्रणाली'^५, और 'वर्णन-प्रणाली' को उन्होंने 'अलंकार' का पर्याय माना है। यदि केशव की आधार मानकर चलें तो अप्रस्तुत पक्ष या 'वर्णन-पक्ष' का नाम अलंकार है, इसके दो भेद हैं, साधारण या सामान्य तथा विशिष्ट। 'सामान्यालंकार' का अर्थ वर्णन-सामग्री और 'विशिष्टालंकार' का अर्थ वर्णन-शैली है; इसीलिए विशिष्टालंकार की ही भाषा का भूषण माना गया है।

वस्तुतः अप्रस्तुत पक्ष के दो भेद मानने ही होंगे, एक सामग्री-गत दूसरा शैली-गत। कवि प्रस्तुत के प्रति अपने भाव को व्यक्त करने के लिए जिस सामग्री का उपयोग करता

१. "ए फिगर लुक्स वैस्ट व्हेन इट एस्केप्स वन्स नोटिस वीट इट इज ए फिगर"।

(लोनजाइनस : ओन दि सज्जाइम)

२. "दि फिगर्स यूफ़ डूड नोट बी न्यूमरस। दिस शोव लैक शॉक टेस्ट एण्ड एन अनईविनर्नेस ऑफ़ स्टाइल।" (२१७) (अरिस्टोटल : पोइटिक्स)

३. दे० 'हिन्दी-अलंकार-साहित्य', परिशिष्ट, पृ० २३४।

४. दे० 'आलोचना की ओर' (परिवर्धित संस्करण), पृ० १८२।

५. दे० 'कविता क्या है' (चिन्तामणि I, पृष्ठ १८३)

६. दे० 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' (यही II, पृ० ५)

७. भाषा इतने भूषण, भूषित कीजें मित्र। (कविप्रिया, ६, ७)

है वह सामग्री स्वतंत्र अध्ययन का विषय है और जिस प्रकार से उस सामग्री का उपयोग हुआ है वह अलग गली-भत अध्ययन का विषय। रमणी के मुख का वर्णन करते हुए एक कवि ने कहा 'मुख मानो चंद्र है', दूसरे ने कहा 'मुख कमल है', प्रथम वाक्य में बल्लभ सामग्री 'चंद्र' है और बल्लभ 'गली उल्लेख', दूसरे वाक्य में बल्लभ-सामग्री 'कमल' है और बल्लभ 'गली उल्लेख', बल्लभ-सामग्री की तुलना से हम यह बतला सकते हैं कि दोनों कविदा के मुख विषयक हृदयस्थ भावना का हमको पान हो सकता है। गुण जी ने कवि-कर्म दिशान में विभाव पक्ष के अंतर्गत दो श्रेणियों में साईं गई वस्तु है—वस्तु रूप (प्रस्तुत रूप) में तथा अलंकार रूप (अप्रस्तुत रूप) में। और अलंकार-रूप में साईं गई वस्तु से उनका तात्पर्य 'सामायालंकार' अथवा 'बल्लभ-सामग्री' से ही है। यह ध्यातव्य की बात है कि अलंकार का विरोध करने हुए भी आलोचक के द्वारा 'सामायालंकार' को आप भी विषय समझते हैं और बल्लभ-सामग्री को अलंकार नाम से ही अभिहित किया जाता है।

यह प्रश्न विद्यमान है कि अलंकार के वर्णन-सामग्री (सामायालंकार) तथा अलंकार (विशिष्टालंकार) पक्ष में से अलंकार की दृष्टि में कौन अधिक महत्वपूर्ण एवं प्रामाणिक है। इसका उत्तर यही होगा कि यद्यपि ये दोनों परस्पर में निजाल स्वतंत्र नहीं हैं फिर भी अलंकार सामग्री कवि की रचि का अंग बनती है, और अलंकार-रूप कवि की भाषना का—अलंकार-रूपी तो वर्णन-सामग्री के आधार पर ही उसने प्रति कवि का अनुसंधान की मापक है। मुख को चंद्र कहनेवाला उसने मनमाने कारण अनुसंधान रूप का प्रभाव है। यदि हम प्रयोग में उनमें अंतर अलंकार का ध्यातव्य लिया तो उसकी भावना हमकी मानी जायगी, उल्लेख में कुछ बलवती और रूपक में निजाल बलवती, क्योंकि उस रूप में मुख तथा चंद्र में समेद ही हो गया। अलंकार-रूपी मुख भावना का माप-सूचक है परंतु वर्णन-सामग्री की छोटी प्रतिनिधित्व में से केवल वस्तु विशेष पर केन्द्रित होने के कारण मन के झुकाव अथवा रचि का प्रमाण है। अलंकार-सामग्री का अध्ययन जितना अधिकतर तथा अधिकतर होगा उतना अलंकार-रूपी का नहीं, क्योंकि वह सद्धान्तिक तथा प्रामाणिक है।

रचि-विषय से वक्ष्य विषय की समानता में भी अलंकार-सामग्री में वैचित्र्य होगा, यह तो निश्चित है, परन्तु कभी-कभी कवियों की रचि वक्ष्य विषय के अधिकतर में अलंकार-सामग्री की समान योजना कर देती है, वस्तु प्रस्तुत और अप्रस्तुत में से एक में साम्य और दूसरे में अप्रत्यक्ष रचि अंग पर आधारित रहता है। उदाहरण के लिए प्रस्तुत-अवस्था में अप्रस्तुत-साम्य के दो छंद देखिए—

(क) बागों ना आ रे, तेरे बागों में घुसतार ।

बरनी-बगारी बोई के, रहनी कद रसवार ।

दुर्मान-बाग उगाई के, देस अजब गहार ।

मन-माली परबोधिए, करि संजम की धार ।

दया-पीद सूखै नहीं, उमा सोंच जस डार ।

गुल श्री' चमन के बीच में फूला अजब गुलाब ।

मुक्ति कली सतमाल की पहिरु गूँधि गलहार ॥ (कबीर)

(ख) यागन काहे को जाओ पिया, घर बँटे ही वाग लगाय दिखाऊँ ।

एड़ी अनार सी मीर रहो, बहियाँ दोड़ चंभे सी डार नवाऊँ ।

छातिन में रस के निबुछा, अरु धूँघट खोलि कं दाख चसाऊँ ।

टांगन के रस के चसके रति फूलनि की रसखानि लुटाऊँ ॥ (रसखान)

कबीर और रसखान दोनों ने ही शरीर को बाटिका बनाया है, परन्तु एक के लिए निर्गुण प्रणाली पर पुरुष का शरीर बाटिका है और दूसरे के लिए विलास-धारा से सिञ्चित युवती का कलेबर बाटिका है, एक से शान्त रस की उपलब्धि होती है दूसरे से शृंगार रस की । प्रस्तुत का यह वैपश्य दोनों कवियों की खिच पर पर्याप्त प्रकाश डालता है ।

प्रस्तुत अध्ययन

यह कहा जा चुका है कि काव्य-गत सौन्दर्य का अध्ययन करते हुए काव्य के प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दो पक्ष माने जा सकते हैं, और क्योंकि इस अध्ययन का उद्देश्य कवि के व्यक्तित्व का वयासंभव परिचय प्राप्त करना है इसलिए प्रस्तुत पक्ष में आने वाली सामग्री की अपेक्षा अप्रस्तुत पक्ष की सामग्री अधिक प्रामाणिक अतः लाभदायक है— उस पर कवि का ज्ञात संयम नहीं होता अतः वह उसके अन्तस्तल के अनेक रहस्यों की सूचना दे सकती है । अप्रस्तुत पक्ष के दो रूप हैं वर्णन-सामग्री तथा वर्णन-शैली : हमने अपना अध्ययन वर्णन-सामग्री तक सीमित रखा है, वर्णन-शैली की तो यत्र-तत्र सहायता ही ली है । यदि केपावदास की जम्हावली का प्रयोग करें तो हमारा यह अध्ययन सामान्यालंकार तक सीमित है, और सामान्यालंकार की सामग्री की परीक्षा करते ही हमने कवि एवं काव्य के व्यक्तित्व के सम्बन्ध में सामान्य निष्कर्षों पर पहुँचने का प्रयत्न किया है ।

यह कहना अनावश्यक है कि हिन्दी में यह अध्ययन अपने रूप तथा गुरु में सर्वांशतः मौलिक है । अब तक कवियों और काव्यों के जितने अध्ययन हुए हैं उनमें उनका परिचय, उनका दर्शन, उनकी काव्य-कला तथा उनका महत्त्व और योगदान ही विवेचन और परीक्षण के विषय बने हैं । व्यक्तित्व के अध्ययन के प्रयत्न हुए ही नहीं, और यदि किसी ने संकेत किया है तो केवल प्रस्तुत एवं प्रतिपाद्य सामग्री को दृष्टि में रखकर ही, अप्रस्तुत सामग्री के संकेतों से लाभ उठाकर नहीं । अप्रस्तुत सामग्री का इतना अधिक उपयोग किसी अन्य आलोचक ने नहीं किया, और अप्रस्तुत सामग्री की 'सामान्यालंकार' के अर्थ में स्वीकृति भी पहिले नहीं हुई ।

अप्रस्तुत सामग्री से हमने जो निष्कर्ष निकाले हैं, वे कितने निर्विवाद और किस मात्रा में पूर्ण हैं ? यह प्रश्न आखन्त हमारे मस्तिष्क में रहा है और यह स्वीकार करने में हमको कोई संकोच नहीं कि अनेक बार हमारे निष्कर्ष निर्वैयक्तिक नहीं रहे ।

अप्रस्तुत सामग्री पाठक के सम्मुख केवल सकेन हा रख सकती है अकाट्य प्रमाण प्रस्तुत नहीं कर सकती, क्योंकि पत्रियों व समान मानो अग्नि के पाप से उसकी अशुद्धतापना का बचन मानना पड़ता है, फिर सकेन-ग्रहण व्यक्ति-व निरपेक्ष हो भी नहीं सकता। इसलिए यदि भरे आलोचन-वचु "किमपि हृदये कृत्वा भ-प्रयत्ने" का आरोप लगाने हुए मुझ से असहमत हा तो मुझे आश्चर्य न हागा। अप्रस्तुत सामग्री से जो सकेत मुझे मिल उनको मेन ग्रहण कर लिया, यदि भय लोग दूसरे सकेत से सके तो वह भी अध्ययन और मनन का ही परिणाम होगा, इसलिए हम दोनों के निष्पन्न सम्पूर्ण विषादक भी हा सकते ह, कम से कम अप्रस्तुत सामग्री से सकेत ग्रहण करके व्यक्ति-व का अध्ययन तो किया गया।

अध्ययन के इन तम में हमने देखा है कि व्यक्ति-व के विकास में कतिपय परिस्थितियों का निश्चिन्त योग होता है। इन परिस्थितियों की व्यापकता की सकीणता की आर लान हुए उनके नाम राजनीतिक धार्मिक सामाजिक, साहित्यिक तथा व्यक्ति-व परिस्थितियाँ हागे। राजनीतिक परिस्थिति तो व्याख्यापेक्षणीय नहीं धार्मिक परिस्थिति में मन नम्रणाय आदि सामाजिक में जीवनयापन व्यवसाय आदि साहित्यिक में शिक्षा आदि तथा व्यक्ति-व परिस्थिति में अम-जाति माता पिता आदि को सन्निहित माना जा सकता है। किन परिस्थिति का किन व्यक्ति-व पर किनसा प्रभाव पड़ेगा—इसका कोई नियम नहीं, समस्त आचार विचार का सहन करनेवाले बहीरदार ने बादमाही धर्माचार के विरुद्ध एक शब्द भी न कहा, यह आश्चर्य का हा विषय है सासारिक प्रेम ने आध्यात्मिक प्रेम का मार्ग निरानने वाले भूषियों ने राधा का नाम न गुना ही, यह विश्वसनीय नहा ह। फिर भी प्रत्येक युग का अपना एक रस है आ उस युग के सभी कवियों में पाया जाता है, भक्तिकाल में नारी से दूर भागने की प्रवृत्ति का इतना जोर था कि नारी के उपानम लोह-बहानी-बार भी उसकी कोम-कोम कर ही उग पर प्राप्त होते थे, इससे विपरीत रीतिवाज में नारी जब आरण्य गणु बन गई तो हिदुषा के देवता भी उसके पर पलोटने में अपने को कुतकृत्य समझने लगे। बाल्य युग और सम्प्रणय की द्विगुणी छाप तो प्रत्येक कवि पर पड़ी जाती है, शेष तीन के चिह्न भदक आधार है। फलन हिन्दी साहित्य की काव्यचारामा का अध्ययन करने के लिए प्रत्येक पाठ के गिरोमणि कवि का अध्ययन ही पर्याप्त है, न जाने क्यों एक आकाश में एक ही चन्द्र उदित होता है, केवल रामभक्तिधारा ही ऐसा घनोत्ती है जिस पर तुलसी और केदार दो महान तीर्थ ह। प्रस्तु प्रस्तुत अध्ययन की विष्माटकी में हम केवल आत्मली लक्ष्मा पर ही निक सके ह और हमारी दृष्टि फल-वज राशि के स्थान पर कोटरम्य पानी वज पर जम गई है।

वीर-गाथा काव्य

पृष्ठभूमि

ग्राह्याण धर्म की विकारग्रस्त बर्णाश्रम प्रथा से विलविलाकर जब पददलित जनता ने महात्मा बुद्ध के नेतृत्व में विद्रोह का स्वर उठाया तो देश में आमूल परिवर्तन प्रारंभ हो गया, पुराने विचार, पुरानी भाषा, पुराना साहित्य, पुराने प्रमाण (धार्मिक ग्रन्थ आदि) सभी को त्याज्य समझा गया, और बुद्ध के व्यक्तिगत प्रभाव के कारण इस विद्रोह ने थोड़े ही समय में अद्भुत परिवर्तन दिखा दिया; ऐसा जान पड़ने लगा मानो इससे पूर्व या तो कुछ था ही नहीं और यदि था भी तो अधिकतर सारहीन ही था। परन्तु बुद्ध के साथ उसकी छाया भी विलीन हो गई और उसकी पत्तियाँ खड़खड़ का सूखा शब्द करती हुई अपने निर्जीव अस्तित्व का ही प्रतीक बन बैठी। एक ओर बौद्धों में विकार पर विकार आने लग गये, दूसरी ओर ग्राह्याण धर्म ने भी सचेत होकर करवट बदला। भूत-शंकराचार्य की एक ललकार ने अर्धदिक भक्तों के छत्रके छुड़ा दिये। बहुत दिनों के उपरान्त बर्णाश्रम धर्म फिर सिंहासनासीन हुआ। पतित जनता में स्वयन्त्र चिन्तन का चिरसौप हो चुका था भूत-समाज के अधिकारियों ने अर्धदिक मतान्तरम्वियों के अनाचार को लक्ष्य बनाकर जनता को उनसे विमुख कर दिया और ग्राह्याण धर्म की एक बार फिर प्रतिष्ठा की।

विद्रोह तो शान्त हो गया परन्तु उसके कुछ चिन्ह न मिट सके, जिनमें से मुख्य भाषाविषयक था, ग्राह्याण धर्म वाले भी यह समझ गये कि अब देववाणी मानव-जगत् के लिए व्यवहार्य नहीं रही। अर्धदिक अनारम्भवाद चिन्तन के क्षेत्र में मायावाद बनकर आया, और सामाजिक जीवन में वह भाग्यवाद^१, आत्म-त्याग तथा स्वामि-सेवा में बदल गया। नारी भोग तथा अविश्वास की भी पाप^२ समझी जाने लगी। विद्रोह की प्रतिक्रिया भी जमकर हुई और वेदशास्त्र एवं वेदोक्त गुणों के प्रति भरसक धड़ा दिखलाई गई; जनता की भाषा को साहित्य में स्थान देकर उसकी संस्कृत भाषा से सजाना प्रारंभ हो गया। विक्रम की एक सहस्र^३ वर्ष बीत रहे थे कि भाषा में

१. श्री राहुल सांकृत्यायन ने 'सिद्ध-समन्त-युग' के 'निराशावाद' (भाग्यवाद) का कारण सामन्ती की युद्ध-क्षेत्र में असफलता को माना है, परन्तु वीरकाव्य का भाग्यवाद एक उदात्त भावना की उपज है जिसमें अवसाद की अपेक्षा उत्साह अधिक है; आगे चलकर भक्ति काव्य में अवश्य पराजय का प्रभाव माना जा सकता है।

(देखिए 'हिन्दी काव्य-धारा', 'अवतरणिका')

२. विक्टर डच एम्पिल एवीडेन्स दू डो देंट चीमन वर एसाइन्ड एन इनफोरियर पोलीशन इन दी सोशल स्केल। (हिस्ट्री ऑफ इण्डिया; पृ० २२३)

३. सन् ई० की १०वीं शताब्दी में ग्राह्याण धर्म सम्पूर्ण रूप से अपना प्राधान्य स्थापित कर चुका था.....। (६०) (मध्यकालीन धर्मसाधना)

एक नया साहित्य पनप उठा, जिसका उत्तर भारत के राजपूत राजाओं से निकट सम्बन्ध है और जिसमें ब्राह्मण^१ धर्म की फिर से स्थापना है।

हिंदी भाषा का जन्म तो बहुत पहिले ही माना जा सकता है परन्तु हिंदी साहित्य का प्रारम्भ इस पुनरुत्थान काल में ही मानना पड़ेगा^२। उस दिन से धातु तक साहित्य में बड़ी अविविधता विचारधारा दिग्दर्शक पड़ती है। समय समय पर धर्म प्रचार के विचार भी मिलते हैं, जमावि स्वाभाविक है परन्तु उनका परिपक्व भी ब्राह्मण धर्म की पुष्टि में ही होता है। इसमें मन्तेह नहीं कि बौद्ध धर्म के आन्तर्धान ने ब्राह्मण धर्म की घने कुरीतियों को दूर करके उस हिन्दी साहित्य को स्थाया खोन के रूप में दिया परन्तु कला के लिए हमारा साहित्य बौद्ध की धर्मशास्त्रों की अधिक श्रेणी है। हिन्दी साहित्य को जैनकाव्य की अपरम ग-साहित्य में गुरगिन, निधि परंपरा से मिली छंद, धर्मचर तथा बहान सब में उसका प्रभाव सामान्यीयों तक मिलता है।^३ जना तथा बौद्ध का दोहा छन्द तो हिन्दी का धर्म छन्द बन गया है। अपभ्रंश की वगन-सली भी जायसी तक सूत्र मिलती है। वीरकाव्य का सौन्दर्यपूर्ण मूल्य इसी अपभ्रंश लोक परंपरा का विकसित रूप है। वीरकाव्य की जो परंपरा मिली थी उसका जन्म के जीवन के निकट सम्बन्ध था, इसीलिए उसमें स्वाभाविकता का ही प्रधान भावपूर्ण है।

राजनैतिक परिस्थिति

वर्तित मस्तिष्क अहिंसा की परम मध्यम मानकर व्यापक धर्म का एक धर्म विशेष मानती है। इसलिए इस पुनरुत्थान का नेतृत्व 'एक जीव की हत्या से डरने वाले सपत्नी बौद्ध'^४ भिक्षुओं की न मित्रक गुरुजीवी शत्रुओं की मिला, जिनको इतिहास में 'राजपूत' कहा जाता है। राजपूत राजाओं में एकछत्र शासन की प्रथा न थी, एक नरेण दूसरे राजा पर आक्रमण अवश्य करता था परन्तु न तो उसके राज्य की धर्म

१ इण्डिया इन दि इल्लुमिनेस सचुरी एज अलवर्कनी साइट बाज क्वाइट डिपेंड। बुद्धिधर्म, और एमिलियर आक बुद्धिधर्म एण्ड ग्राविधर्म, और सतिशर्य धातु कनकाइट दु वन कालर ऑफ दि कट्टी, मेमली बंगाल, जनिधर्म मेरेट इटल एमिलियर इन दि एस्टीम बस्ट, गुजरात एण्ड राजपूताना, बट दि होमिनेटिड कोड आक इण्डिया बाज हिन्दुधर्म। (इन्फ्यूएन्स ऑफ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर पृ० १३१)

२ हरनलि साहबेर मने ८०० ख० हदने १२०० ख० अद्वेद मध्ये प्राहतेर युग सुप्त ओ गोडीय भाषासमूहेर युग उद्भूत हइयाछित। बौद्ध शक्तिर परामवे, हिन्दु धर्मर पुनरुत्थाने, हिन्दु-जातिर नव वेष्टार स्फुरणे ओ सत्कृतेर नवविकाने, सेइ परिवर्तन एन इन हदने । (१३) (वगभाषा ओ साहित्य)

३ हिंदी काव्यधारा 'भवतरुणिका', पृ० १२ १३।

४ 'चन्द्रगुप्त मौर्य'।

राज्य में मिलाता था और न विजित प्रजा पर लूट-भार आदि अत्याचार ही करता था; चक्रवर्ती भूमिपाल 'केवल यश के लिए ही विजय'^१ करते थे जिसमें न तो वीरों की कायरता को स्थान है और न यवनों की अमानुषिक बर्बरता का आदेश ।

परमेश्वर संसार की सबसे बड़ी शक्ति है और इस संसार का परमेश्वर (या परमेश्वर का प्रतिनिधि) राजा है^२, ब्राह्मण धर्म के इस विचार की इस युग में बड़ी धूम रही; राजनीति में इसको 'दैवी अधिकार' कहते हैं । 'राजाओं का एक सत्तात्मक शासन था, प्रजा का उसमें कोई हाथ न था.....स्थायी सेना रखने की प्रथा घटती जाती थी.....'^३ परन्तु प्रजा का अत्येक व्यक्ति राजा के लिए प्राण-त्याग करना अपना परम कर्तव्य^४ समझता था । राजा के सामन्त तथा दरबारी सभी कम से कम कर्म से क्षत्री होते थे जिनका यह विश्वास था कि एक न एक दिन तो मरना ही है फिर क्यों न स्वामी की सेवा में तन अर्पित करके इस लोक में यश तथा परलोक में स्वर्ग-सुख प्राप्त किया जाय ।^५ जिस प्रकार धार्मिक क्षेत्र में भगवद्विच्छा समझकर किया गया निष्काम कर्म भगवान् को समर्पित हो जाता है कर्त्ता उसके लिए उत्तरदायी नहीं समझा जाता, उसी प्रकार ऐहिक जीवन में अपना व्यक्तित्व राजा या स्वामी को अर्पित कर देना इस युग का सबसे बड़ा प्रजा-धर्म था ।^६

शासकों के स्वभाव में स्वाभिमान की भाजा विशेषतः देखने योग्य है परन्तु वह स्वाभिमान कौरा अहंकार मात्र ही न था उसमें अपने पद तथा अपनी मर्यादा का सदा ध्यान रहता है; एक सामन्त जो कल तक एक सामान्य सैनिक था आज शासक बन गया तो उसका यह कर्तव्य हो जाता है कि अपने पद की मर्यादा की रक्षा अपने प्राणों से खेलकर भी करे, यदि वह ऐसा नहीं करता तो वह नीच है, कुल-फलक है, उस पद के योग्य नहीं है । फलतः छोटी-छोटी बातों के लिए ही बहुत बड़े-बड़े मुँह ठन जाते थे, अधिकतर युद्धों का कारण या तो अपनी मर्यादा-रक्षा है या प्रजा के किसी सामान्य कष्ट का बदला; शासक की दृष्टि से दोनों में तनिक भी अन्तर नहीं है । प्रजा के लिए

१. यशसे विजिगीषूणान्—रघुवंशम् ।

२. सो नृप ध्रम वेदन कह्यौ, नृप परमेश्वर आहि ।

(पृथ्वीराज रासो, पृ० २०६४)

३. "भारतीय इतिहास में राजपूतों के इतिहास का महत्त्व ।"

(द्विवेदी-अभिनन्दन-ग्रन्थ पृ० ४५-६)

४. स्वामि सांकरं जानि कर, रहै आन घर सोय ।

सो रानी फिर तौलियो, कुल रजपूत न होय ॥ (परमाल रासो, २४०)

५. जे भग्ने तेऊ मरे, तिन कुल लाइए खेह ।

भिरे तु नर गय जोति मिलि, वसे अमरपुर तेह ॥

(पृथ्वीराज रासो, ११६८)

६. स्वामित तेज तिम तन तपन, दोष न लग्ये जोर जस ।

(पृ० रा० १२१६)

इतना त्याग करने के कारण ही उस युग का राजा 'आसन' न कहलाकर 'प्रजापालक' कहलाता है, एक व्यापक अर्थ में उसकी प्रजा का पिता हा समझना चाहिए ।^१

राजपूतों के स्वभाव में स्वभिमान, आत्म-त्याग तथा प्रजा-पासन के प्रतिष्ठित दो वृत्तियाँ और भी थीं, एक को भाग्यप्रियता तथा दूसरी का मुद्रप्रियता कह सकते हैं । अवदिक मतो न ससार से पलायन का जो ध्यान रखा वह ब्राह्मण धर्म का प्राण न था इसलिए इस युग में भाग्य वस्तुओं का विलिप्त भोग गैरताया का ध्येय बन गया । राजाओं के घट-पुर में न बस एक-एक बड़बड़ रूपवती कामिनी ही दिखलाई पड़ती थी, प्रभुत्व विनाश के सभी साधन—बला के सभी उपकरण—अमृत्य रत्न, प्रतिभा शाली व्यक्ति अलौकिक प्रत्यक्ष गन्ध, दण्डिदेव के अश्व आदि भी भरे रत्न थे, और इसी सामग्री से उनकी महत्ता की माप होती थी । उत्सवा, स्वीकारो आदि पर इसका प्रयोग आवश्यक था, इसकी प्राप्ति तथा रक्षा के लिए प्राण तक त्याग देना अवश्य न समझा जाता था । ध्यान रखना होगा कि राजपूत राजा विलासाय न थे, अपने पराक्रम से अर्जित वस्तु का भोग वे अपना कठिण समझते थे, परन्तु अनुचिन-अचिन का उनको सदा ध्यान रहना था । राजपूतों ने पर-नारी पर कभी दृष्टि नहीं डाली, ही बिनी भी राजा की प्रतिमाहिता था जो पराक्रम से जीवनर सहप्रमिणी बनाना उनका प्रिय विषय था । उनका विश्वास था कि पर-नारी की रक्षा से जय तथा पर-नारी पर कुण्ठित करने से पराजय होती है ।^२

मुद्रप्रियता इन राजाओं का दूसरा गुण है, जो जितना अधिक विलासी उठना ही अपनी भान पर मर मिटनेवाला ।^३ प्रेम निमग्न पाकर जिस सुन्दरी को प्राप्त करने के लिए अपने प्राणों तक की बाजी लगा दी और अपने प्रिय सामन्तों को खो दिया उसकी पालकी राजप्रसाद तक पहुँच भी न पाई थी कि किसी रात्रि के अत्याचार का समा-चार मित्रा उत्थात हो आगे लात हो गई 'भुक्त' पड़ने लगे, घोड़े में एड लगाई और जुमाने जाने लगे । बीरता का इतना मजबूत कर ध्वज बदाचिन् ही मिले । शृंगार और बीर में कोई विरोध नहीं है, दोनों की सहप्रवृत्ति^४ जीवन की सूचक^५ है, इन्द्रिय भोगनिष्ठा शृंगार नहीं है और बबरता का बीरता नहीं कह सकते, जिसमें जीवन

१ जसा कि कालिदास ने दिलीप के विषय में कहा है—

प्रजानां दिनमापानां रक्षणार्थं भरणार्थम् ।

स पिता पितरस्तामा केवल अग्रहेत् ॥ (रघुवधम् ११५)

२ परमोदित परस नहीं, ते जीते जग जीव ।

पर तिथि सङ्गत रत्नजिह से हरे जग जीव ॥ (प० रा०)

३ राज्य जाय फिर होत है, तिरिय जाय फिरि घाय ।

बचन जाय नहि बाहर, भूपति नच पराय ॥ (परमाल रा०, ३०८)

४ (क) बीर शृंगार सुमन, रत जनु रत दाम । (प० रा०)

(ख) अवन सुनें घर बीर रस, तिषय राग अघार ।

हरपि उठ दोउ तिहिसम, मिलनबीर शृंगार ॥ (हमौर रा०, १४८)

होगा वह संसार में अज्ञानियों के समान लिप्त भी रहता है और ज्ञानियों के समान उसका दुःखयत् त्याग भी कर सकता है। शृंगार तथा वीर की यह सहप्रवृत्ति अवैदिक मतों में न थी।

सामाजिक जीवन

उस युग में ईश्वर तथा भाग्य में अत्यधिक विश्वास किया जाता था, भाग्य बड़ा प्रबल है जो कुछ बिधि ने लिख दिया है वह भेदा नहीं जा सकता^१, मनुष्य इसी-लिए यह नहीं कह सकता कि कब क्या हो जावेगा^२, बड़े-बड़े वसवान् व्यक्तित्व हो गये हैं परन्तु बिधि के सामने सबको झुकना पड़ा है। यही भाग्यवाद भागे चलकर जायसी तथा तुलसी में पग-पग पर मिलता है। परन्तु वीरकाव्य का भाग्यवाद व्यक्ति को अकर्मण्य नहीं बनाता, प्रत्युत फलाफल से निरपेक्ष होकर उत्साहपूर्वक^३ कर्त्तव्य की शोर मचाने करता है। इसी भाग्यवाद का फल था कि प्रत्येक राजपूत बिना आया-पीछा सीचे ही रण-क्षेत्र में कूद पड़ता था और रक्त की नदी बहने लगती थी। प्राण-त्याग ही उस समय एक सामान्य विनोद भाग था, जब दो व्यक्ति लड़ेंगे तो यह निश्चय है कि एक ही जीवित रहेगा^४, कोई भी जीवित रहे इसका कोई भी अन्तर नहीं। जगन्नि ने क्षत्रियों की प्रामु १० वर्ष ही मानी है^५, इसके उपरान्त वे वयस्क हो जाते हैं और किसी भी भिर्झ में उनका शरीर खेत रह सकता है। बौद्ध लोग जीवन की अपेक्षा मृत्यु को अधिक सत्य मानते थे, अपने स्वभाववश राजपूतों ने यही सत्य सिद्ध कर दिखाया। कायरता एक कुलकलंक था, जिसमें सबसे अधिक लज्जा जननी को धाती थी,^६ यहाँ उसने ऐसे पुत्र को जन्म दिया जो कायर बनकर कुपण के समान अपने जीवन की रक्षा^७ करना चाहता है? वीरों का विश्वास था कि युद्धस्थल में अपने

१. बिधिना विचित्र निरभ्यो पटल, निमिष न इन लिखिब डरय । (पृ० रा०, २३७२)

जु कहूँ लिखि दी लिलाद सुख अद दुःख समंतह ।

धन, धिद्या, सुन्दरी, संग, आधार, अमंतह ॥

कलप कोटि टरि जाहि, मिटै न, न घटै प्रमानह ।

जतम जोर जो फरै, रंचन न मिटै विमानह ॥ (पृ० रा०)

२. जानै न लोय इह लोक में, मौन भेद कत सुद्विषय । (पृ० रा०, २४२५)

३. जय लगी पंजर साँस, आस तब लगि ना छंडी । (पृ० रा० २०४८)

४. यह प्रगट वस संसार महि, भिरं दोष, एक रहै । (हम्मीर रा०, ११४)

५. बरिस अठारह छत्री जीवै, आगे जीवन को धिक्कार । (माल्हुँव)

६. (क) पुनि कहौ कन्ह नृप जेत सौं, स्वामि रक्षिब जिनु तनु तजै ।

तिन जननि दोस बुधजन कहै, मुँछ धरत मुख न लजै ॥ (पृ० रा०)

(ख) ता जननि को दोस, भरत खत्री जो संचइय । (पृ० रा०, २०३६)

७. आल्हा की माता ने कहा था—

रावा पुत्र जीवै न कोइ, भूतल को यह रथ ।

जो भूपति भय मंदमति, आयसु करी न गंग ॥ (परमार रा०, ४७)

कसब का पानन करने हुए प्राण दन से जीव की मुक्ति हो जाती है * इसलिए जब तक हम शरीर का मंदिर में आत्मा का निवास है तब तक इसकी भाविष्य न बनने देना चाहिए—इसमें तेज हो, साहस हो, ध्यानाधार-दमन की शक्ति हो। प्राणों के निवन जाने पर फिर शरीर से कोई माद नहा रहता इसलिए अपने निश्चयतम गम्भीर की शरीर-नि प्राण करते हमकर राजपूत के मनमें सोम नहीं होता प्रयुक्त उल्लाह की माना घड़ जानी है।

वीर्युग में मारी व दा रूप निचते हैं—बारमात्रा और वीर्यगती। वीर्यमात्रा का जीवन उम समय था-आता जायगा जब उमरा पुत्र धनु ध मुद्ध करता हुआ विजया हाकर लोटे या स्वयं वहीं घटना शरीर त्याग द राग में छोड़े हुए पुत्र के लिए माता सोच न करेगी प्रयुक्त उगरी बारता का बीजन गुनकर मन में फूली न समावनी। वीर्यगती का जीवन भी पति के साथ है समावरण की, इसलिए पति की वीर्यगति का समाचार धारर वह सात-शृंगार करके उससे समागम के लिए स्वर्ग चला जायगा। जो परता ऐसा नहीं करती (क्या बिना ही कोई राजपूत-बाता ऐसी हो) उसकी नरक मिलता है। उम युग में स्त्रियों से दूर भागनेवासी धर्मद्वि मृति का पूरा विरोध हुआ, और ऐहिक जीवन के लिए स्त्री का गण धावसक समझ गया। महाकवि ने संयोगिता के पूव जन्म का वजन करत हुए बनसाया है कि स्त्री ने मुर, नर, धमुर सबका माह लिया है स्त्री के कारण देवता मानव शरीर धारण करते हैं, और स्त्री के कारण ही शरीर लाग मानव शरीर को हँवते-हँवते त्याग देने हैं—

प्राय छुटो मुनि रूप इन, मुरति प्रीति त्रिप आहि।

- १ बहुरि न हता पजरह जे पजर तृति भार । (पृ० रा०, १२१६)
- २ राजवट घुरी-बाध की, भगी फिर न संघाह ।
मनिया माहीं लाल की बीज आँख तपाह ॥ (पृ० रा०, २८०४)
- ३ जा परती की आह क, मर न जाय कोह ।
अनवाल नहि पर, जग म अपजस होय ॥ (पृ० रा०, ४०६)
- ४ हम मुक्त दुख घटन समस्य, हम सुरय जान छह न सत्य ॥
हम भूष प्राप्त अगम देव । हम सर समान पनि हस लेव ॥ (पृ० रा० २१४७)
- ५ पुरन सजल विलास रस, सरस पुत्र फल आनि ।
धत होइ सहगामिनी नह नारि की मानि ॥ (पृ० रा० २०१२)
- ६ निरुच जेद मरक तेहि भाल ।
पिय की मरत त्रिष तन बाल ॥ (पृ० रा० २१५६)
- ७ सतार त्रिषा दिन माहि होत ।
सजाय सकति शिव माहि जोत ॥ (पृ० रा० २१४७)
- ८ तुलना कीजिए—
कतने गृहीर मुख, कतने सतार ।
कतने हडते हथ, पुत्र परिवार ॥ (१६०) (कृतिवाम रामायण)

जा मोहै सुर नर असुर, रहै कहा सुख चाहि ॥

इनह काज सुर धरत, सुर जन तजत ततच्छिन । (पृथ्वीराज रासो, १२४३)

इसमें सन्देह नहीं कि उस युग में नारी के प्रति एक दूसरी भावना भी यत्र-तत्र सुनाई पड़ती है, वह आकर्षण का विषय न होकर घृणा का पात्र थी । नारी को बुद्धि में हीन^१, अविश्वास का पात्र^२, तथा पैर की जूती के समान^३ तुच्छ तक कह दिया गया है । एक बात अवश्य है कि नारी का जीवन अनिश्चित था, वह वीरमोग्या थी, उसको स्वयं ही ज्ञात न था कि कौन वीर उसको बीतकर उसका स्वामी बन जायगा, प्रायः वह पितृकुल के शत्रु के हाथ पड़ जाती थी और तब उसको अपने पितृ-कुल का कोई मोह न रहता था । बीसलदेव रासो में विरहिणी रानी ने अपने नारी-जन्म को बार-बार धिक्कारा है^४, जिसमें पति के साथ बन से बैठने का भी अवसर नहीं मिलता । अन्य रत्नों के समान वीरयुग की नारी स्वामी की शोभा थी, जिसका भाग्य अन्य रत्नों के समान विषय तो न था परन्तु जिसका अस्तित्व पति के अस्तित्व का ही एक अंग था । उस युग में सामान्य नारी के प्रति भी आदर की ही भावना^५, मिलती है, नारी विशेष अर्थात् माता^६, तथा पत्नी के प्रति तो राजपूत के मन में पूजा के ही भाव थे ।

१. सब जिया बुद्धि नीची गिनत । मान न सख जो फुरि भनत । (पृ० रा० २१४७)

२. साँप, तिहु, नृप, सुंदरी, जो अपने बस होइ ।

तो पत इनको अप्य मन, करो विसास न कोइ ॥ (पृ० रा० २०६४)

सीता ने अग्निपरीक्षा के समय उलाहना दिया था—

पुरिस-णिहीण होंति गुरुवंसियि ।

तियहे ए पतिज्जंति मरंति वि ॥ (स्वयम्भू की रामायण)

३. हूँ बराकी धरणी मोकियउ रोस ।

पाँव की पाणही सँ कियउ रोस ॥ (बीसलदेव रासो, ३३)

४. श्री जनस कोई दीयी हो भहेस । अवर अनम यारे घरणा हो नरेस ॥

रानह न सिरजी हरिणली । सूरह न सिरजी धीए गार्ई ॥

बन-खंड काली कोइली । वहसती अंव कइ चंप की डालि ॥

(बीसलदेव रासो, ६१)

५. दि राजपूत ऑनठें हिय विमन एण्ड दो देखर लोट बाज बन ऑफ दि “अप्रातिग हार्डशिप” फ्रीम दि कंडल दु दि कंमेवेजन दे जोड वण्डरकुल करेज एण्ड डिटरमिने-शन इन टाइम्स ऑफ डिफिक्रल्टी एण्ड परफोमेंड डोड्स ऑफ वंत्तर विच आर अनपरेललड इन दि हिस्ट्री ऑफ दि वर्ल्ड ।

(हिस्ट्री ऑफ मैडिचियल इण्डिया, पृ० ३७)

६. दस मास उदरि धरि, बले वरस दस, जो इहाँ परिपालं जिवही ।

पूत हेत पेशता पिता प्रति, वली वितेख मात बड़ी ॥ २ ॥

(बेलि क्रियान ककमली री)

वाच्य-परंपरा

यह ऊपर कहा जा चुका है कि वीरकाव्य ने संस्कृत काव्य-परंपरा को नष्ट न कर 'संस्कृत काव्य' गली की धपनाया। इसमें धनक कारण हो सकते हैं, जिनमें से मुख्य यह था कि वीरकाव्य लोककाव्य था परन्तु संस्कृत काव्य बहुत विनोदों का हो विषय बन चुका था दूसरे साहित्य धर्म वालों ने भी यह जान लिया था कि यदि अपना को धपनी और स्वीचना है तो जनता के ही साहित्य को धपनाना होगा। इस युग के कवि केवल राजसभा के रहने ला नहीं बने हुए थे प्रामुख्य राज-व्यवस्था तथा युद्ध आदि में भी गतिम भाग लेते थे। इस युग का कारण राजा का मर्णा, मित्र, पंडित एवं ग्योतिषी भी होता था तथा उसका स्वामि भक्त सचिव भी, एक हाथ में सतकार तथा दूसरे में सेतनी लेकर वह जन जन में ओषन का सचार करने पर तुल्य हुआ था। यहाँ कारण है कि हिन्दी साहित्य में सबसे गहरी तथा स्वाभाविकतापूर्ण काव्य वीरकाव्य ही है, उसमें समस्तार भी मिलता परन्तु केवल उसी स्तर का जिसका कि सामान्य जनता भी समझ सके। वीरकाव्य मर्यादा या राजमभाषा में बँधकर नहीं रहा गया, प्रामुख्य उन्मय या युद्ध आदि के अवसरों पर गाया गया है इसलिए उसमें सरलता और स्वाभाविकता कूट-कूट कर भरी है। किसी भी साहित्य के प्रारम्भिक काव्य जिन विषयवस्तुओं से युक्त होते हैं, वे हमारे रामा काव्य में भी पर्याप्त मिल जाते हैं।

रामा काव्य की मुख्य विनोदना यह है कि वे किसी शास्त्रीय परंपरा के रूप मात्र नहीं हैं वे दरबारी होते हुए भी यथापवादी हैं काल्पनिक होने हुए भी ऐहिक हैं, मान प्रमाण करत हुए भी वास्तविक से उठने नहीं पड़ते, तथा राजा विनोद से सम्बन्ध रखते हुए भी युग प्रतिनिधि हैं वे राजकवियों के द्वारा लिख गये थे फिर भी जनता के जीवन में उनका निकट सम्बन्ध है। इसका महाकाव्य बँटकर ही संप्रोप नहीं किया जा सकता क्योंकि पंडित समाज में महाकाव्य का जो महान माना गया है वह इन पर नहीं पड़ता। यदि तुलना करना आवश्यक ही हो तो पत्नी की दृष्टि से इनको रामायण, महाभारत, महापुराण आदि के समकक्ष रखा जा सकता है क्योंकि वाल्मीकि, स्वयम्भू तथा कृतिवान की रामायण तथा महाभारत एवं हिन्दुओं के पुराण तथा जनता के महापुराण आदिपुस्तक आदि सभी काव्य लोक साहित्य के वर्ग में आते हैं विनोद काव्य का वर्ग में नहीं। वाल्मीकीय रामायण में जो जो केवल रात ही बाण्ड हैं, परन्तु प्रत्येक बाण्ड में कई-कई पव ह और युवों का विभाजन सभी में है, प्रत्येक युग को एक विशय नाम भी दे दिया गया है जिससे समाप्त होने पर कवि ने जनता दिया है कि 'दरपणें रामायणें सु-दरकाण्डे जकापवलि सीताविषादो नाम पडविग सग', और काण्ड के समाप्त होने पर कवि बतला देता है कि "समाप्तोय समुक्ताण्ड"। रामा काव्य में बाण्ड तथा सग नहीं है, केवल पव हैं जिनको "समय" कहा गया है^२ और १ देखिए "रामा-वाच्य शाली"।

(धालोचना की ओर) (परिचरित सस्तरण, पृ० १२२०)

२ जनों के चरितकथा में "सवि" नाम है, तथा सुपियों के आह्वान काव्यों में "सग"। "सवियों" की सख्या ११२ तक मिलती है, तथा "सग" की ५७ तक।

जिनकी संख्या ६६ तक है। विभाजन की यह शैली रासो काव्यों की एक स्वकीय विशेषता है।

रासो काव्यों की दूसरी विशेषता वस्तु-वर्णन है, जो उनके प्रारम्भिक काव्य होने का फल है। यह संभव है कि जिस भोज का वर्णन हो रहा है उसमें कवि स्वयं सम्मिलित न हो सका हो, या जिस युद्ध का चित्र खींचा जा रहा है उसमें वह स्वयं एक अंगरक्षक न रहा हो, परन्तु इस प्रकार के अनेक भोज और अनेक युद्ध उसने अपनी भाँखों से देखे हैं; अतः अपनी प्रतिभा से वह पाठक के सामने एक ऐसा चित्र बनाता है जिसमें सूक्ष्म बातों का व्योरा तथा प्रत्येक वस्तु का (भेदोपभेद सहित) यथाक्रम नाम प्राप्ता चला जाता है। जिस चित्र के लिए दूसरे कवि अलौकिक कल्पना तथा अलंकारों की सहायता लिया करते हैं उसका मनोहर रूप रासो काव्यों में स्थूल सत्य तथा नाम-परिगणन^१ से ही मिलकर उठता है। वाल्मीकीय रामायण में भी जब कवि वर्णन करने लगता है तो नामों की एक लंबी सूची तैयार हो जाती है, हनुमान् जब अशोकवाटिका में पहुँचे तो उन्होंने कौन-कौन से तरुण देखे इसका चित्र नहीं देखने योग्य है; इसी प्रकार जब हनुमान् सीता की खोज करके लीटे तब बानरों ने किस प्रकार हर्ष मनाया—कुछ जाने लगे, कुछ हँसने लगे, कुछ गरजने लगे, कुछ गाने लगे, कुछ शीङ्गने लगे आदि आदि—यह भी अनेक श्रियाओं की लंबी सूची है। स्वयम्भू ने अपनी रामायण में मनोमोदक भोज का जो वर्णन^२ किया है, या कृत्तिवास ने वैगला रामायण में दशरथ की धरात के बाघों^३ के नाम तथा गिनती^४ बताई है उसकी पढ़कर एक ओर तो रासो काव्यों की परंपरा का ध्यान आ जाता है दूसरी ओर जायसी को फिर पढ़ने की इच्छा होती है। पृथ्वीराज रासो के ६३वें 'समय' में (पृ० १६६० से २००० तक) "एकवान और मिठाई

१. पलासिकल संस्कृत साहित्य में वर्ण्य-विषय तो केवल "उज्जयिनी नाम नगरी" या "अच्छाँद नाम सरः" (कादम्बरी) ही है परन्तु अप्रस्तुत सामग्री की कोई सीमा नहीं; रासो काव्यों में प्रस्तुत सामग्री ही इतनी संभावनातीत है कि अप्रस्तुत की आवश्यकता नहीं होती।

२. बड़बुड भोयण भोयण—सज्जइ । सबकर—खंडेहि पायस—पयसेहि ।
लड्डुबुव—लावण—गुल—इकलुरसेहि । अल्लय—पिप्पली—मिरिया—मलपहि ॥
केलय—गालेकर—अँवीरिह ।.....

३. पाखोपाज पञ्चाश सहस्र परिमाण ।
तिन कोटि शिगा राजे अति खरसान ।
राजे शतकोटि शंख औ घंटाजास ।
भोरंग सहस्रकोटि झुनिते रसाल ॥ (३३)

४. यदि कवि विरत होता है तो अपनी असमर्थता से या पुस्तक के आकार पर दया करके ही—

प्रत्येक कहिते नाम नितान्त अशक्य । (५१)

प्रत्येक बणिले हय पुस्तक बिस्तर ॥ (५६) (कृत्तिवास)

ब्रह्मण", "अक्षर ब्रह्मण", "तरवारियाँ और गोरस ब्रह्मण" तथा "आल भागी दादाई" आदि का इसी प्रकार का मांडार है।

उसो काव्यों में केवल वस्तुषु का नाम बिनाये गये हों, ऐसा ही नहीं, वही पर सन्निय चित्र भी बगन का अनादर बना देन ह, इस प्रकार के बिज भात्र या उपाय आदि की अपेक्षा रणभग में अधिक मिलत ह, वहीं तलवारों की गणायत है तो वहा हाथियों की चियाइ कही रक्त के परनाले ह तो कहीं अस्त सेना की भगदड । जिस प्रकार वस्तुषु के परिचयन को अत्युक्ति अथवा उपास कहूँ टाता नहीं जा, सजता, उसी प्रकार इन सजीव एवं सन्निय बिज का स्वभावस्थित धनधार के अन्तर्गत नहीं रख सकते । यह सली धीरकाव्या की परम्परा में पोछे तक पकती रही धीर पाठ सो वय उपरान्त 'सुजानपरित' लिखने वाले अयुक्त निवासी कवि मूरन की लेखनी स निली की लून का प्रभावगाली बिज इसी सेतो के कारण कम उठा—

हरि-हरि सलवारें गली-गहवारें, तारि किवारें दुगवारें ।

गहि करनि बनारें, सहि उगरारें, उख घटारें वग वारें ।

हममत हुठारें, लस सठारें, पीरि हुवारें भुव पारें ।

ऊँवे भरवारें सड़े पुवारें, हुवा कटा रे करतारें ।

रव हाहवारें धीर महा रे, मूँड़े-बारें बिकवारें ।

बिकवारन पारें धावत रारें, पारें आरें ते आरें ।

भके तरवारें डेत पवारें, दिलीवारें बेमारें ॥

इस स्पून बगन का मुख्य कारण यह जान पड़ता है कि उसो काव्या के विषय तथा पाठक दोनों ही कवि के सामने रहते थे—अपराधीन राज का तो वह बगन करता था धीर यह वणन होता था सामन्तो तथा प्रजापता के लिए । इगनिए ईश्वर देवता, भवनार या महापुरुषों के बगन की अपेक्षा इसमें सजीवता अधिक मिलती है । इन बगन में पाण्डित्य का स्तर कुछ नीचा है, कारण हम ऊपर बतला चुके ह कि इसने पाठ्य (पयवा, धोतर) कुछ निगिष्ट समास नहीं व अत्युक्त नामा-य सन्निक तथा समस्त अशयय था ।

अप्रस्तुत योजना

वारताव्यों के सौंदर्य-यन का अध्ययन करते हुए हमको दो प्रकार की प्रवृत्तियाँ मिलती हैं—एक का उद्गम सत्तुन-साहिब से है धीर दूसरी का लोक-साहिब से, सत्तुन का प्रभाव शृंगार आदि कौमल रसों में अधिक मिलता है क्योंकि इनकी भीगभूमि कदाचित् राजसभा रही होगी, अथवा 'शाकृत प्रभाव है क्योंकि यह जनसामान्य की वस्तु थी । सत्तुन में पठित परम्परा से सौन्दर्य-सम्बन्धी ऐसे नियम बने हुए थे जिनका पालन कवियों का कतव्य हो जाना था, उदाहरण के लिए किस धन के बगन के लिए किस अप्रस्तुत का उपयोग होना चाहिए, यह निश्चित था । रासो

१. नुनसि.ने, अप्रस्तुतों में अशय-यन का सजीव बिज इसी गली पर तयार किया है ।

काव्यों ने इस प्रवृत्ति में उत्प्रेक्षा अलंकार को अधिक प्रपनाया है और जताते कि स्वाभाविक है शरीरों-गों के वर्णन में सम्भावना का आधार वस्तुत्प्रेक्षा ही है । महाकवि चन्द्र ने पद्मावती के रूप का वर्णन इसी शैली पर किया है और गजनी की सुन्दरियों के चित्र भी इसी प्रकार के हैं—

तनोर कोर रत्तिथं । दसन्न ते सुभत्तिथं ॥

मनो कि डार पविकर्यं । अनार ते दरमिकर्यं ॥

हलें अलक्क लंविथं । उरोज सो विलविथं ॥

मनो कि ते उरमिगं । कली कुमुद लमिगं ॥ (६७वाँ समय)

यहाँ पर दाँत, केश, उरोज आदि के लिए जिन अप्रस्तुतों का उपयोग हुआ है वे संस्कृत साहित्य में परम्परा^१ से प्रसिद्ध थे । यह परम्परा सादृश्यमूलक दूसरे अलंकारों विशेषतः प्रतीप के साथ भी दिखलाई पड़ती है । परन्तु एक विशेष बात यह है कि भृंगार आदि रसों में भी अधिक चमत्कार वाले अलंकार परिसंख्या, विरोध, विषम, विशेषोक्ति, अपरिपक्वता आदि नहीं मिलते, कारण इन काव्यों का लोक-स्तर ही है ।

दूसरी प्रवृत्ति का आभास नाम गिनाने वाली शैली में ऊपर मिल चुका है । सौन्दर्य-वृद्धि के लिए इन काव्यों ने एक प्रकार की अत्युक्ति को प्रपनाया है, जिसके कई रूप हैं, जिनमें से मुख्य है 'संश्रान्तमक अत्युक्ति', जिसमें वर्णन करते हुए वर्णन-मस्तु की ठीक-ठीक माप या माना बतलाई जाती है । रासो काव्यों में इस अत्युक्ति का उपयोग वैभव-वर्णन, युद्ध-वर्णन तथा भोजन-वर्णन तीनों ही स्थलों पर किया गया है । 'पृथ्वी-राज रासो' के ६६वें समय में "रावलजी की खातिरबारी" में कितना घन्नादि व्यय हुआ यह कवि ने ठीक-ठीक बतला दिया है^२, अन्वय घण्टर की लड़ाई के समय लूट में पया-मया और कितना-कितना मिला इसकी चर्चा^३ है, तो कवि नरपति नात्ह यही बतलाते हैं कि राजा बीसलदेव के अभियान के समय उनके साथ कितने पैदल थे, कितनी

१. परमार-रासो में भी इस प्रकार का सौन्दर्य द्रष्टव्य है—

अधरान रागु तंमोल जीभ ।

जनु कमल मध्य दाढ़िमय बीज ।

मुसफयाय पिखल मुदु मंदा हास ।

चंचला चमकि जनु ईदु पास ।

आरुद दन्त छवि परम मूर ।

घनु सिखिर मनहु उदवेग सूर ॥ (१६५)

२. सीधो मन सै पच, साक पल्लव तैलाखम ।

दही-दूध अनपाह, धृत मन असी अनोपम ।

मंदा मन पंचास, बीस मन बेसन बीनी ॥ (पृ० पृ० २११८)

३. एक लखल बाजित्र, सहस तीनह नय मचह ।

तखल एक तोखार, तेज घेराकी तत्तह ।

आराबी हग्यनी, सत्त ख सत्त सु भारिय ॥ (१५४)

पातशियां थीं, घोर बितने हाथी थे—

घाट सहस्र नवा घली, पालकी बंठा सहस्र पचास ।

हाथी चान्या डोडभी, शमीय सहस्र घाल्या बेकास ॥

यह प्रवृत्ति पाली तथा भवभूत न वाक्यों में बहुत पहिल ही प्रकटित थी और उन्होंने भी जनता के व्यवहार से इनको भगनया हांगा । पुष्पान्त के 'महापुराण' में इनके घनत मुद्रर उगाहरण मिलते हैं—

अउरासी लक्ष्मण कुजराह । तेसिय सहस्र रहपराह ।

छत्तवह सहामह राहियाह । बलीम लिखह सतालिघट ।

सोनह सहस्र मिट्टह नुरह । आलापनह पञ्चलिपराह ॥ (छमीगमो सयि)

अत्युक्ति का दूसरा रूप 'त्रिचरामक' अत्युक्ति में मिलता है, यहाँ न तो मर्यादा बतलाई जाती है और न ऊहा की सहायता लनी पड़ती है। केवल दर्श-श्रुति का बिना कीबबर उसका अभिप्रेतना पर जोर दिया जाता है । हिन्दी साहित्य की यह अत्युक्ति गली आगे चलकर बिबुल सुप्त हो गई, यह अत्यन्त। नैव की बात है । युद्ध की विकलता का चलन यह बलवाचक भी किया जा सकता है कि जगमें इतने व्यक्त, इतने हाथी छोड़े मरे और यह बलवाचक भी किया जा सकता है कि रक्षा के लिये इतने लोग—प्रथम को मर्यादात्मक अत्युक्ति कहेंगे और दूसरे को त्रिचरामक, क्योंकि इनमें पाठक के सामने एक वास्तविक रूप आ जाता है जिसके द्वारा अभीष्ट अभिप्रेतना पर पहुँचना कठिन नहीं रहता । त्रिचरामक में यदि सीधे-साधे की जाके तो ऊहा बन जाती है जसी कि पारसी के प्रभाव से आगे चलकर हिन्दी साहित्य में स्थान-स्थान पर दिसलाई पड़ी ।

अत्युक्ति का सहारा सते-सेते हमारे बलि कभी-कभी कल्पना-भोज में जा पहुँचते हैं उस समय उनको इन संसार की विषमताओं तथा मात्राओं का ध्यान नहीं रहता । परमात्मा रातो के रबधिता न नगर का चलन करते हुए सभी पुरणों की स्वेच्छानुकूल भोग भोगनवाले देशों के प्रवहार तथा सभी रमणिया की मेनका से बढ़ कर एकदली बनलाया है आगे चलकर जायसी ने भी ऐसा ही किया । "रावण जी की

१ श्री ईशानचन्द्र घोष लिखते हैं—

पालिप्रयकारेण बहुसंख्या स्रोतनाथ एक एवढा स्थूल संख्या निहोनेर बड्ड पम्प-पातो । जिन धनी निनि अनीनि कोटि मुखोरेर अपिपति बलिपा बलिन्, जिन आचाय निनि पञ्चगत निधयपरित्त, जिन सायबाह निनि पञ्चगत शकट लइया बालिग्य करिते जान । (उत्तमशुक्र, जातक प्रथम शृङ्ख)

२ सोहान तनी बज्जे सहिर, कोउ हल्ले, कोउ उत्तर ।

परनाल रंधिर धल्ल प्रवल, एक घाव एकह मर ॥

३ सब भू-सुर इच्छ की भोग पाव । जब इदिरापति चिन सपाव ॥

धर रूप जीवन की रूप सारी । तहाँ मेनका आदि ब अप्रचारी ॥

छातिरदारी" वाले उदाहरण में कवि को यह ध्यान नहीं रहा कि जिस भोज में पाँच मन आटा, पचास मन मैदा तथा बीस मन बेसन लगा होगा उसमें अस्सी मन घी नहीं लग सकता। इसी प्रकार 'आल्हाद' में आल्हा-ऊदल की लिचड़ी में जितनी हींग पड़ती वतलाई गई है उस पर विश्वास तो होता ही नहीं, पढ़कर केवल हँसी आती है। परन्तु ऐसे उदाहरण इन काव्यों में अधिक नहीं हैं। हाँ, वैभव के वर्णन में ये कवि स्वर्ण, चन्दन, हीरा तथा पन्ना के विना^२ चलना ही नहीं सीखे।

अत्युक्ति के अनन्तर वीरकाव्यों का दूसरा प्रिय प्रसाधन यह है जिसको आज-कल 'ध्वन्यर्थव्यञ्जना' कहा जाता है, इसका व्यवहार भी अपभ्रंश काव्यों में पर्याप्त मात्रा में मिलता है, दोनों ही स्थलों पर शृंगार रस में भी^३ और वीर रस में भी। युद्धस्थल में उत्साहित करने के लिए सिहनाद कितना काम करती है इसे सभी जानते हैं, और खड्गों की खटखटाहट, बाणों की सरसरहट, एवं घोड़ों की हिनहिनाहट का भी प्रभाव सर्वविदित है; दूसरी ओर सभी रसिक जानते हैं कि नूपुरों की छन-छन, पायल की कन-कन तथा किकणी की कण-कण में क्या संदेश छिपा रहता है। रासो-काव्य नाद^४ को अधिक पहचानता था, इसलिए उसमें नाद के द्वारा ही अर्थ तक पहुँचाने वाली सर्वजन-सुलभ ध्वन्यर्थव्यञ्जना की शैली के अत्यन्त उदाहरण मिलते हैं—

(१) कननं कननं भय नूपुरयं ।

कननं कननं चूरिय भूरि भय ॥ (परमालरासो—शृंगार)

(२) हृहंतं कूवंतं नचं कसंधं । कडकंतं वज्रंतं छुटंतं संघं ।

लहकंतं लूटंतं लूटंतं भूमं । भुक्तं घुक्तं दोऊ वध्य भूमं ॥

(पृ० २१० २११०)

१. आल्हा-ऊदल की लिचड़ी में, परिणें सबा लाख मन हींग ।

२. (क) चदन फाठ कौं मांडहो, सोना की चोरी, मोती की माल ।

(वीरसलदेव रासो, २२)

(ख) चन्दन पाट, कपाट हैं चन्दन ।

खुम्बी पना, प्रवाली खम्भ । ३६ । (वेलि क्रिस्तन वधमण्डी री)

३. लहलह लहलह लहलहए उर मोतिम हारो ।

रखरण रखरण रखरणइ पग नूपुर सारो ।

जगमग जगमग जगमग कान्हि वर कुटल ।

भलमल भलमल भलमल आमरणहें मंडल । (जिगपद्मसूरि: धूलिभट्टफागु)

४. युद्धस्थल की ध्वनियों के कुछ रूप देखिये—

भभवकं-भभवकं वहै रक्तधारं ।

सतपकं-सतपकं वहै बान मारं ।

दडकं बजै सख्य भयं सुघट्टं ।

कडकं बजै सेन सेना सुघट्टं ॥

भभक, सनक, दडक तथा कडक का ग्रामीण भाषा में तो आज भी प्रयोग होता है; खेद है कि काव्य में कवि इन ध्वन्यर्थक शब्दों को भूल ही बैठे हैं।

'बड़कन' 'दड़कन', 'सूटत' आदि ऐसे शब्द हैं जिनको गुनकर ही उसकी क्रिया का चित्र नम्रा के सामने धा जाता है। इनमें मिनत जूनन 'गद' 'हृदय' (हाहाकार करते हुए), वज्रत (घड़ने हुए) आदि भी अपेक्षित भाव की उत्पत्ति में सहायक हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि राजनीतिज्ञ तथा साम्राज्यिक परिस्थितियों के कारण शीरकाव्यों में सन्तुष्ट काव्य-वरपरा का अचित्र प्रभाव नहीं पड़ गया है और न इनमें पाण्डित्य की ही प्रोत्साहन मिल पाया है, इनमें वचन तथा नाद की ही प्रधानता है, और किसी न किसी रूप में व्युक्ति ही इनका प्राण है। व्युक्तियों में असौख्यता का एक घुट सबदा रहता है जिसकी भाज का बुद्धिवादी आभास कल्पना की व्यर्थ उत्पन्न हो जाएगा, परन्तु जो उस समय की जनता में जीवन भरन के लिए परम आवश्यक था। यह कि न कुमारी सयोगिता के उत्तराक्षर अथ विकास का कानन करते हुए ब्रजसाया है कि दूसरी बालार्थ जिना एक दिन में बढ़ती है उतना वह एक घण्टा भर में बढ़ जाती है और दूसरी बालार्थ जिना एक मास में बढ़ती है उतना वह रसवती एक पण में ही बढ़ जाती है। 'राठीररात्र प्रियीरात्र ने सवभग इगी बाठ की धपनी नायिका के विषय में इस प्रकार कहा है—

अनि धरिस बध, ताइ मास बध ए,

बध मास ताइ पहर वर्पति ॥३॥ (वेनि प्रियन रचमणी री)

दूसरा उदाहरण बिरह की उस दुःखता का लिया जा सकता है जिसमें बामोंग की भौंगूठी दणिए हाथ का कबल बन गई थी, और जिसका अन्तेन 'संग रासक' के रचयिता कवि अमरुत रहमान ने^२ आ दिया था, तथा आने चलकर बेचबतया तुलसी म भी। परन्तु नरपति मान्ह की बात सीधी-सी है वह यह नहीं कहता कि भौंगूठी भयुला में से^३ लिपककर पहुँचे में आ गई प्रत्युत उसका ओर रसाई की क्षीणता पर है—भगूठी भी सब उसमें आने लगी है इतनी है दुबनता—

आका हाथ की मूढड

आवत लागी जीवणी बाँह ॥^४ (वीसनदेव रासा, ७५)

इसका अभिप्राय यह समझ लेना चाहिए कि शीरकाव्यों के वचनों में गम्भीरता कम है, प्रयुक्त अनेक स्थला पर सीधे-साधे चरण में ही हृदय तन पहुँचने की शक्ति है, फलतः इन काव्यों में सूक्तियों भी विचरी पड़ी है। इन पक्तियों में या तो भारतीयता की गहनित छाप मिलेगी, या व्यावहारिक नीति—

१ बड़ जान जो दीह, धरिय सो बड़ स सुखरि ।

और बड़ डक मास पाल बड़ रस-मुखरि ॥ (१२६०)

२ सवेसड सवितरउ, पर मइ बहल न जाइ ।

जो काणगुलि मूढड, सो बाहरी समाइ ।

३ तुम पुछत रहि मुक्ति के मोन हीति यहि नाम ।

बचन की पदवी बड़, तुम बिन या कहैं राम । (रामचरित्रका)

४ आका = हाथ, मूढड = भौंगूठी, जीवणी बाँह = सीधा हाथ ।

(१) भावी गति आरम्भ विगति, को भेटन समरथ्य ।

राम, युधिष्ठिर और नल, तिन में परी अवध्य ॥ (पृ० रा० १६८५)

(२) दय का दापा कुपली भेलही ।

जीम का दापा नु पाँचुरई ॥^२ (पृ० रा० ३७)

पृथ्वीराज रासो के ६६वें 'समय' में हम्मीर से जो बातें की गई हैं उनमें अलंकारों का चमत्कार तो है ही नहीं, 'इन बेरां हम्मीर' वाक्य को बार-बार आवृत्ति भी है, फिर भी उसको गम्भीरता अस्वीकार्य नहीं—फितनी आवे-पीछे की सोचकर कवि ने ये पंक्तियाँ कही हैं, बार-बार दुहराना इसी बात पर जोर देता है कि समय फिर नहीं आवेगा एक बार भली भाँति सोचकर अपने कर्तव्य का निश्चय कर लो—

इन बेरां हम्मीर, नहीं आँगुन यचीज ।

इन बेरां हम्मीर, छत्रि अम्मह संचीर ॥

इन बेरां के तिघ, वर बिपर जेम उँभार ।

इन बेरां हम्मीर, सूर क्यों स्यार सभारै ॥ (२२२२)

पृथ्वीराज रासो

वीरकाव्यों में सबसे पहिले हमारा ध्यान 'पृथ्वीराज-रासो' की ओर जाता है जो सबसे प्राचीन तो नहीं परन्तु सबसे उत्कृष्ट रचना है । इस ग्रंथ में ऊपर कही हुई दोनों ही प्रवृत्तियों का भली भाँति विकास हुआ है, और संस्कृत-चरित्रों से प्राप्त सामग्री अन्य ग्रंथों की अपेक्षा यहाँ परिमाण में भी अधिक है तथा मूल्य में भी । वस्तुतः यह ग्रंथ एक महोदधि है^३ जिसकी भिन्न-भिन्न प्रकार की तरंगें भिन्न-भिन्न रुचियाँ पाठकों को तन्मय कर सकती हैं । पृथ्वीराज रासो में सबसे स्पष्ट बीखनेवाले अलंकार सादृश्यमूलक हैं, विरोधमूलक उक्तिमूलक अथवा श्रृंखलामूलक अलंकारों का प्रभाव है, जनसाधारण का रंजन सादृश्य से ही अधिक होता है दूसरे चमत्कार बुद्धिसाध्य हैं ।

सादृश्यमूलक अलंकारों में भी भरमार 'उपमा' की है । परन्तु 'उपमा' शब्द को देखकर ही उपमा अलंकार न समझ लेना चाहिए, व्यवहार की भाषा में 'उपमा' शब्द का अर्थ "सादृश्य" मात्र लिया जाता है । 'उपमा कालिदासस्य' कहनेवाले विद्वानों ने भी

१. अग्नि से जले हुए वृक्ष पर फिर से नई कोंपलें आ जाती हैं, परन्तु वृक्षनश्वर (जीम का जस्ता हुआ) फिर नहीं पनपता ।

२. सुलना कीजिए—

सीयिनाल चुटपुन उल्लाखम आरादे ।

नाबिनाल चुट्ट चट्ट ॥ (तिरवकुशल)

(अग्नि से जला हुआ धाव समय पाकर भर जाता है, परन्तु बाणों का पाव सदा ही पीड़ा देता रहता है ।)

३. (क) ब्रह्म प्रिय उदधि सहरीत रंग । वाचंत सुनंत उपने सुरंग ॥ (२५०५)

(ख) कावि-समंद कविचन्द्रकृत भुगति-समप्यन ज्ञान ।

राजनीति-बोहिय, सुफल-पारउतारण—पान ॥

'उपमा' शब्द का प्रयोग एक व्यापक—सादृश्य प्रधान चमत्कार—अर्थ में ही किया है, चाहे चलकर मोटरामी तुलसीदास ने 'उपमा एक समूह' कहकर सम्भावना का भी उपमा शब्द से व्यञ्जन किया है। यही बात पृथ्वीराज रासो में दिखलाई पड़ती है, कविवि ने उल्लेख (वरतुल्लेख) को ही अधिक धनवाया है, परन्तु उस सादृश्य को उपमा नाम दिया है।^१

गोस्वामी जी न जहाँ उपमा के नाम से 'उल्लेख' का व्यवहार किया है वहाँ अप्रमत्त कल्पना में भी कल्पित रूपों करता है—अर्थात् उस अप्रमत्त का अस्तित्व वही भी नहीं होता और न वही हो सकता है। मोतावली के ऊपर चामे उगाहरण में प्रस्तुत विषय है आभूषणा से युक्त राम के गरीर पर पीताम्बर, और अप्रमत्त है बिजली का नील गगन के तारा का डक सेना बादलों से रहित नील गगन में तारे प्रसरण चमकने पर 'तु बिजली वहाँ नहीं पहुँच सकती क्या' बादला के बिना बिजली का अस्तित्व असंभव है, कवि ने यह असंभव कल्पना प्रमादवश नहीं की प्रस्तुत जान-बूझकर की है जैसे कि 'तत्रि स्वभाव' से स्पष्ट हो जाता है। चरकवि ऐसी असंभव कल्पना का प्रेमी नहीं क्या कि वह इसी लोक का व्यक्ति या और इसी लोको के बिना साधन पर प्रभावित किया करता था। जीवन का विश्वास कुछ, निजक, बटि आदि कुछ विरोध भगा में पहिले लभित हुआ करता है और जहाँ उदा जीवन का विकास होता है त्यों-त्यों वही भी बढ़ती जाती है, मयागिता की मेखी बढ़कर के उसके उमरे हुए निजका पर पड़ी हुई है कवि ने इस सौंदर्य के लिए बड़ी सुन्दर सम्भावना की है।^२ वह कहता है कि नायिका का गात्र चला गया और जीवन प्राप्य इसलिए इस लीन अधिकारी (जिसका निवास निजम्ब-ग है) ने उस सुन्दरी की लयान घाने हाथ में ले ली है—अब उस सुन्दरी पर जीवन का ही गानन होगा। अमन पुट-रूप में बलवान मोटाओं के कवच बटकर गिर पड़े और अग्रा में गात्रा रक्त भरपूर बह निकला, यदि ने इस सौंदर्य के लिए यह सम्भावना की है कि मानी रंगरेज के घर मात पूट जाने के कारण गहरा लाल रंग नालियों में होकर प्रकम्मान बह निकला हो। रक्त की सातामी, अधिक बला तथा गाढ़ापन तीरा की कितनी सकल व्यञ्जना है—

उधो घट्ट उयों फुट्टि सनाह सारी ।

निजकी उपमा कबीचद घारी ।

१ उपमा एक समूह भई तब, जब जनमी पट पीत छोड़ाए,।

नील गगन पर उडुगन निरखत, तजिसुभाष भनो तजित छपाए ॥

(मोतावली, बालनाण्ड २३)

२ उपमा वह जय सु अच्छ । (१०२२)

सो ओपम कविचद । (१०२३)

दिशि सेन तिन उपमा सु करो । (१०३७)

सो कवि इह उपम कहो । (१२६३)

३ लगने निजक बेनिज कवि, सो कवि इह उपम कहो ।

ससय पयान क कहतही, कामय बाणी कर गयो ॥ (१२६६)

मनो रंगरेजं ग्रहे रंग रासी ।

जलं जावकं सोम पन्नार पारी । (१३६६)

चंद की संभावनाओं में एक दूसरी भी मौलिकता है । वह अप्रस्तुत-योजना ऐसी दैनिक जीवन की सामग्री से करता है जिसमें एक कुतूहल होता है, कभी इसका आधार क्रिया-साम्य होता है और कभी वर्ण-साम्य; प्रायः साम्य का आधार शास्त्रीय पद्धति के लिए कोई आकर्षण नहीं रखता, फिर भी पाठक को बड़ा प्रभावित करता है । क्रिया-साम्य के निम्नलिखित उदाहरण देखिए—

गहूँ दत्त बंती उखारंत सूरं । मनो भील कटहं पिरं कंद मूरं ॥

वहे लग्न धारं धरं निनारं । मनो चक्क पिठं कुसालं उतारं ॥

ग्रहे अंत गिद्धी चढ़े गेन मरगं । मनो डोरि दुट्टी रमंवाय चंग ॥ (१३७६)

ये सभी संभावनाएँ बार-बार भी दिखलाई पड़ती हैं, कु भकार तथा उसके चक्र वाली कल्पना तो दूसरे रासो काव्यों ने भी खूब अपनायी है । वर्ण-साम्य (आकार या आकृति का साम्य नहीं) के आधार पर यह संभावना देखने योग्य है—

मिसि धट्टिय, फट्टिय तिमिर, चिसि रसी धवलाइ ।

संसव में जुव्वन कछू, तुच्छ तुच्छ बरसाइ ॥ (१०४१)

इस प्रकार की 'उपमाओं' का एक फल यह हुआ कि आगे चलकर तुलसी जैसे कवि भी "सेवत लवन सीया रघुवीरंह । ज्यों अंबिकेकी पुरुष सरीरंह ॥" लिखने लग गये । यात यह है कि उपमा तथा उत्प्रेक्षा अलंकारों में जो संभावना होती है वह वस्तुगत होती है वाक्यगत नहीं; जहाँ दो वाक्यों को रखा जाता है वहाँ अमरकार दोनों वाक्यों की क्रियाओं में होता है उनसे संबंधित व्यक्तियों या वस्तुओं में नहीं, इसी हेतु उपमा अलंकार का लक्षण बतलाते हुए एक ध्वन्य का होना आवश्यक माना गया है, जहाँ साम्य भिन्न वाक्यों में दिखलाया जाता है वहाँ उपमा न होकर दूसरा अलंकार होगा, यदि उत्प्रेक्षा के लक्षण में भी एक ध्वन्य का होना आवश्यक ठहराया जाय तो कुछ कठिनाइयों से छुटकारा मिल सकता है । युद्ध-स्थल में अश्वों की चंचलता का वर्णन करते हुए कवि लिखता है—

१. कुछ अन्य परिचित अप्रस्तुतों को देखिए—

(क) गहि पाइ भुम्भ पटक जु फेरि ।

धोवी कि चरत्र सिल मिट्ट सेर ॥

(पैर पकड़कर शत्रु को भूमि पर इस प्रकार पटक देते हैं जिस प्रकार धोवी वस्त्र को पकड़कर पत्थर पर दे भारता है)

(ख) लगे गुर्ज सीसं दुअं हव्य जोरं ।

दधी भाजनं जानि हरिखाल फोरं ॥

(दोनों हाथों से शत्रु के सिर को इस प्रकार फोड़ देते हैं जैसे कृष्ण दधि सूटते हुए मटकी फोड़ डालते थे ।)

२. साम्यं वाच्य सर्वधर्म्य वाक्यक्य मूपमा द्वयोः । (साहित्यदर्पण)

घन प्रसन्न करे चल प्रवववाह । तिन की उपमा कवीपद गाह ॥

ग्रह पति आग रहै ज्यों कुतट्ट । वित्त वति चलत अग स्वाभि घट्ट ॥ (१०४२)

आचारोही के नियंत्रण रखने पर भी चंचल प्रवव चलतायमा हो जान ह जिस प्रकार कि घर में पति के सम्मुख रहने पर भी कुतटा स्त्री का वित्त चंचल बनकर पर पुरुष में पहुँच जाना ह । यहाँ साम्य का आधार ह चल क्रिया (प्रववपद में भी तथा वित्त वति पद में भी) 'यप साम्यो में साम्य नहीं है—प्रव तथा कुतटा एवं प्रववारोही तथा कमजोर पति में समानता नितलाना कवि को समीप नहीं जान पड़ता ।'

हमारे कवि का मौलिक सादृश्य तो मनोहर ह ही कवि परंपरा का सादृश्य भी परम रमणीय ह शृंगार की कामद नामची में उसल प्रस्तुत की योजना यही स्वाभाविक बता दी ह । कामिनी को बनववट्ट कहा जाता ह और वेणी को सपिणी बनलाना भी कवि का प्रिय रहा ह परंतु वेणुपात्र को खोचकर खड़ी हुई मुन्दरी के बिज में चकवि न इन दोनों सम्भावनाओं को मिलाकर एक रमणीय रूप पाठकों के सामने प्रस्तुत किया ह—

बाला बनी छोरि करि छुट्टे चितुर सुभाय ।

बनक बभ त ऊतरी उरग-मुता दरसाय ॥ (२५वाँ समय)

यहाँ ऊतरी तथा उरग-मुता पर भी ध्यान देना होगा । उतरन का अभिप्राय यह है कि नागिनी का फण नीचे को ह फण में जिह्वा आदि के कारण विस्तार होता ह और चोरी में भी नीचे की ओर कुछ चीजें गूँथ ली जाती ह साथ ही यह भी ध्यान देना है कि नायिका अभी जाला ह इसलिये उसकी बगली अभी भी बड़गी (सपिणी परी महा उतर पाई ह) सपिणी न कहकर उरग-मुता कहन से इसी भाव की व्यञ्जना हागी है । माधन वय मधि का बहान करते हुए एवं नायिका को 'घरिपार'

१ रातो प्रथो न और और शृंगार की सामग्री परस्पर में प्रस्तुत और प्रस्तुत भाव से आई है कारण यह कि रातोकायकार शृंगार विविधत और या और-अज्ञित शृंगार को अग्रणी समझता था । और आदि रत्नों में प्रस्तुत रूप से प्रमुख्यमान कुता माथा कुलवधू आदि की क्रियाएँ बड़ी मनोहर लगती ह—

(क) यो आतुर रस लय भय ।

ज्यों कुतटल छल मनसमा ॥

(वे तनवार से आतुर होकर इस प्रकार अनुरक्त ह जैसे छँदा का मन कुतलमा मूलगता है ।)

(ख) सार सार मन्थो कहर दोउ बलनि सार भवि ।

प्रोढ़ा नायक-उपल रनि प्रात न बछ सवि ॥

(दोहा दला में घमासान युद्ध हो रहा ह व संधि नहीं चाहते जिस प्रकार कि प्रोढ़ा नायिका और छेल नायक रमण में प्रविष्ट होकर प्रातःकाल की इच्छा नहा करते ।)

बना दिया है^१, जिसके नेत्र स्नेह-चारि से उसी प्रकार डूबते (तथा रिक्त होते) रहते हैं जिस प्रकार कि घड़ियाल की धड़ी ।

यह दुहराना आवश्यक-सा जान पड़ता है कि चंदकवि का सादृश्य पर असाधारण अधिकार है, उसका क्षेत्र बड़ा व्यापक था और युग की प्रवृत्ति का ध्यान रखते हुए उसने अपने अप्रस्तुत व्यापक जीवन से लिए हैं । युद्ध-स्थल की समानता कही यज्ञ-स्थल से है कही पावस^२ ऋतु से, और कही रत्नाकर से^३, तो कभी सेना को पारधि^४ बतलाया है और कभी सर्प^५ । इस प्रकार के सभी वर्णनों में “उपमा” शब्द का संयोग है, तथा “मनो” वाचक शब्द बनकर आया है । पावस को अप्रस्तुत तो इतने स्थलों पर बनाया गया है कि उनकी गिनती नहीं हो सकती^६, उस परम्परा के दूसरे काव्यों में भी ऐसी प्रवृत्ति है^७, जिससे जान पड़ता है कि वीरों में पावस को अप्रस्तुत बनाने की एक सामान्य प्रथा रही होगी । यह तो निश्चय है कि ये लम्बे-लम्बे सादृश्यप्राण वर्णन युद्ध-स्थल, सेना, युद्ध आदि वीर रस के स्थलों पर ही हैं, परन्तु इन वर्णनों में अलंकार कौनसा माना जावेगा ? कवि ने प्रायः “उपमा” छन्द का प्रयोग किया है, “मनो” तथा “जनु” से उत्प्रेक्षा जान पड़ेगी, परन्तु प्रस्तुत-अप्रस्तुत में अंग-प्रत्यंगों की यथामियम समानता देखकर साग रूपक की-सी गंध घाने लगी है । व्यवहार में जिस प्रकार प्रत्येक सादृश्य (उपमा हो या उत्प्रेक्षा) ‘उपमा’ ही कहलाता है, उसी प्रकार प्रस्तुत-अप्रस्तुत में अंग-प्रत्यंगों की समानता दिखलाते हुए सादृश्य कथन “रूपक बाँधना” कहलाता है, वाचक शब्दों की ओर ध्यान नहीं दिया जाता; इस हेतु इन स्थलों पर हम भी “रूपक बंध” नाम को अधिक उपयुक्त समझते हैं, सांगोपातता रूपक का ही विशेष गुण है इस बात पर ध्यान देना चाहिए । लोक-साहित्य में रूपक का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान रहा है, यह बात भक्तिकाव्य के अध्ययन से भी प्रत्यक्ष हो जाती है ।

चंदकवि को सांख्यिकों से भी प्रेम था, उसके यहाँ वीरकाव्य की परम्परा के अनुसार प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत में से एक शृंगार रस का होता है और दूसरा वीर रस का । कवि युद्ध का वर्णन करते हुए रति का ध्यान दिता देता है और रति का वर्णन करते हुए युद्ध का (दोनों उत्साह के अंशक है) —

लाल गङ्ग लोपंत, वह्निय रव सन ठक रउजं ।
अधर मधुर वपसिय लूटि अब ईव परउजं ।
अरस प्ररस भर अंक, सौत-मरजंक पटनिकय ।
भूवन दूटि कबल्ल, रहै अध बीच लटनिकय ।

१. वर सैसव अन्तर नहीं, जीवन जल वर मैन ।

बाल घरी घरियार ज्यों, नेह नीर बुझि नैन ॥ (१०८४)

२. पृ० १०६२ ।

३. पृ० १०७३ ।

४. पृ० १००१ ।

५. पृ० १००१ ।

६. पृ १००१, १०३३, १०६२ आदि ।

७ परमाल रासो पृ० ४१५; वैलि क्रियन रूपगणी रो पृ० ११७ ।

नीसान धान नूपुर बजिय, हाक हास करपत चिकुर ।

रति बाहू समर सुनि इछिनिय, कीर बहत बलिय गहर । (१६७६)

इस उगाहरण में 'सत-मरजक', 'श्रुवा-बवच्छ', 'नीसान-नूपुर', तथा 'हाक-हास' आदि शब्दों में प्रस्तुत अक्षरानुवर्तन की भाषा देखकर 'रति-समर' में साधु रूप की भावना प्रतीत होती है। परन्तु रति का ध्यान त्रिशा-साम्य पर अधिक है—गहरी शयन वस्तु तथा गुण की अपेक्षा नाद एवं शिवा की अधिक पहिचानन से। रति में राजा का लार हो जाना है मुँह में भी कुछ बस्तुएँ सुन्न हो जाती हैं (बीनमी बस्तुएँ ? हमने कोई मत लब नहा), रति में अक्षररम की सूट हुई, मुँह में भी सूट हाती है (किसी ? इसकी आवश्यकता नहा), 'लोप होना' तथा 'सूट हाता' की साम्य का आधार है। रति में नायक नायिका की प्रक में भरकर पक्ष पर पटक देना है मुँह में भी एक दोषा दूसरे दोषा को पर पटकना है, यही पटकना किया साम्य का आधार है, अक्षर भी साम्य विषयों पर प्रापित है।

अगर हमारा ध्यान बीरबायों की व्यवस्था व्यवस्था की ओर गया था पृथ्वी राज रातो में इसकी भरमार है, साथ ही ध्वनि मात्र का भी बड़ा आधार है, प्राप्य अनुस्वारा का प्रयोग तथा कर्णों का द्वित्व इसके भाषन हैं जहाँ व्यवस्था की व्यवस्था न हो वहाँ भी ध्वनि एक अपेक्षित वातावरण में निर्माण में बड़ी सहायक होती है। भाष्य बीरबायों की भाषा पृथ्वीराज रागा में अक्षरानुवर्तन भी प्रत्यक्ष है परन्तु इसकी रूपा रूपान्तरणों की एक विशेषता यह है कि वे व्यवस्थाप्रधान हैं—उनके अभिप्रेत धर्म में ही कौरी कल्पना ही विनोद परन्तु अक्षिप्रेत धर्म बड़ा भाषिक है। संपोषिता के रूप का वर्णन करते हुए सोना बतलाता है कि उसका शरीर इतना सुन्दर है कि हाथ से छूने ही मला ही जाने की भावना होती है—

सुनि इछिनि कर जोड़ ।

कर छुवत मला होइ ॥

पिछली पक्ति बहावत के रूप में अभी तक अनसाधारण में प्रचलित है जिसके द्वारा केवल रमणी को ही नहीं वस्तुओं की भाषा का भी वर्णन किया जाता है। चदकवि ने एक स्थल पर बतलाया है कि जब दम्पति आपस में बाँधे करते हैं तब पति के मुख की भाषा पत्नी के रूप में उसे मानन पर जाकर जम जाती है, इस वर्णन में रमणी के मानन की चमक तथा गीतलता दोनों की व्यवस्था होती है साथ ही नायक व दयाल में गर्मी उनक जीवन तथा चल की चोचक है—

मुख बहत बत सु बत । तिय अदन धूम सरस ॥

सुनि कहत ओषम ताह । मुख सम हृष्यन भाह ॥ (१६८१)

चदकवि की कल्पना का भी बड़ा धनी था। इसमें सन्देह नहीं कि उसने भाषा-व्यवस्था के बुलावे नहीं मिलाने थे परन्तु पुरानी बात की नवीन प्रकार के कहकर रमणीय बनाने की जो बला निष्ठापति को कुजी है वह चदकवि में पाई जाती है। नायिका के स्तन-धूम की ऐरावत के समान तथा उस पर घने नक्षत्रों का प्रकाश के एक बहना पुरानी परिपाटी है च' ने इसको एक नया रूप दे दिया है। न-न-नानन

को छिन्न-भिन्न कर देने वाला इन्द्र का मदोन्मत्त हाथी ऐरावत भयभीत हो गया और उसकी हृदमह्णी रसनदी में छिपकर विहार करने लगा, स्तन-युग्म उस हृद-नद से बाहर निकला हुआ कुम्भस्थल है जिस पर मदजल की व्यामता दिखाई पड़ रही है, परन्तु भाग्य में कुछ और ही लिखा था रति के समय (इन्द्र के अवतार) पृथ्वीराज ने अपने नखाकुश से उस कुम्भस्थल को विदीर्ण कर दिया—

ऐरापति भय मानि, इंदु गज वाग प्रहारं ।

वर संजोगि रस-नदि, रह्यौ दवि करत विहारं ।

फुच्च उच्च जनु प्रगटि, उकसि कुम्भस्थल आइय ।

तिहि अपर स्यामता, दान सोभा सरसाइय ॥

विभिन्ना निमंत मिदृत कवन, कीर कहत सुनि इछनिथ ।

मनमध्य समय प्रविराज कर, करजकोस अंकुस दनिय ॥ (१६८०)

परमाल रासो

वीरकाव्य लिखने वालों का नेता चंदबरदाई था, जो कुछ उसने अपने रासो में लिखा प्रायः उसी का अनुकरण दूसरे कवियों ने किया, और जितना उसने लिखा उतना दूसरे न लिख पाये । इसलिये जो प्रवृत्तियाँ सामान्यतः सभी वीरकाव्यों में पाई जाती हैं उनके अतिरिक्त यदि कुछ विशेषताएँ मिलती हैं तो केवल पृथ्वीराज रासो में ही । परमाल रासो के विषय में भी यही नियम क्यों का स्या सामू होता है । इसमें वर्णनों की उसी परम्परा का निर्वाह है, अत्युक्ति का बोसवाला है, नाम तथा सखा का आग्रह है, चित्र शोधने की शीघ्र भुक्ताव है, नाव का आदर है तथा क्रिया का सम्मान है । सावृक्ष से प्रेम तथा शास्त्रीय चमत्कार का अभाव मिलेगा । वीर आदि रासो में जनप्रिय सामग्री इस काव्य में भी बिखलाई पड़ती है । सेल^१ के लगने से छाती फटने तथा रक्त बहने का वर्णन करते हुए कवि ने यह सम्भावना की है कि मानो जावक^२ के माठ के टूटने पर तालियों में होकर जावक बह निकला हो, इस प्रकार की कल्पना हम ऊपर भी देख चुके हैं परन्तु केवल लाल रंग न कहकर 'जावक' कहने से एक व्यञ्जना वैधव्य की भी होती है, क्योंकि जावक के पाव का फूट जाना सौभाग्यवती तारी के लिए अप-सकून माना जाता है—किसी योधा की छाती में सेल का लगना भी तो किसी सौभाग्य-वती के अलक्षक पाव का टूट जाना है । क्रिया-साम्य देखकर तलवार से सिर काटना तथा कुलाल^३ चक्र से मिट्टी का वर्तन उतारना, इन दोनों की तुलना पृथ्वीराज रासो के समान यहाँ भी है । साथ ही तेग से तरबूज के समान सिर को काटकर पृथ्वी पर गिरा देना^४, या फरसा से सिर की उस तरह से फाँकें करना जिस प्रकार कि तर-बूज की करते हैं^५, इस काव्य की अपनी सुभे है; गदा आदि से सिरों को फोड़ देना

१. शल (सं०) बरछी ।

२. अलक्षक (सं०) भूलावर, जिससे सौभाग्यवती स्त्रियाँ अपने पंर रँगती हैं ।

३. वहे तेग सीसं पु सूरं न हारं । मनो मृत पिंडं कुलालं उतारं ॥ (४४३)

४. वहे तेग फाँव करे सीस ग्यारे । परं दट्ट तरबूज घरनी पसारै ॥ (४५)

५. वहे सीस फरसा सिरं फाक होई । मनो कहिये फार तरबूज खोई ॥ (४४३)

तथा वृष्ण का दही की मटकी पाड़र सीता करना^१, इन दोनों की समानता भी अद्भुत लगती है परन्तु इसमें माया के मन का उन्माद और विनोद मनी भाँति ध्यान होता है—जसा कि ठार कटा जा चुका है उस मुग में मरना-मारना गन्धे प्रिय तथा सजसे प्रतिष्ठित मनोविना^२ था ।

जायसा के बगना में एक चमत्कार यह बतलाना है कि सिंह का मैं जावर क्यों रहन उगा^३ या निज पीनी क्यों होती है^४ या साते की भावनात क्या है^५, बदबर्दाई ने भी इस रचि का सचेत किया है^६ परन्तु परमात्मा रामा में इस प्रकार की सम्भावनाएँ अधिक चमत्कारपूर्ण हैं शृंगार के प्रथम में कवि ने यह बतलया है कि सिंह का मैं जावर क्या रहना है मार हस्तिना की मूँड़ मिट्टी हुई क्यों होती है—

कनि की बहुत सोम निहार छप । सजि कठि रच बनराज गय ॥

सुभ ऊरव अघ सु सोममथ । सजि सुहिनि सुह तखोर सय ॥ (२७५)

इवयमं यञ्जना के समान ही शब्द-मोन्मथ का एक नया रूप परमात्मा रामा में मिलता है जिसका अनुकरण कबार के कुछ पन्ना में तथा जायगी के 'मलरावट' में भी है^७ और यह मानना पड़ता है कि यह एक लोक प्रचलित प्रवृत्ति का ही प्रभाव है जिसका निर्वाह भाग भी लोक-कवि करते रहें क्योंकि जायसी भाँति ने इस प्रणाली को जनता से ही लिया होगा किसी काव्य में नहीं । इस प्रणाली के अनुसार कविराजि कम से कमाला के सभी कवियों का किसी एक निदिबन कर के सयोग में यथाक्रम रखकर एक निरपेक्ष चर्चा-आन तयार हो जाता है^८ परमात्मा रामा में सुन्दर-रूप में कविराजि हमारा सुन्दर रूप दिगलाई पड़ता है—

गह-गह सुबोर कहत । लहलह सु समु हसन ॥

गह गह सुगौरिय गग । गह गह सु पुमहि तरंग ॥

गह-गह सु कलिय मोर । गह-गह सुखन मुल सोर ॥

गह गह सु डोख बजि । गह-गह सु सिय बव सजि ॥ (८१)

साधारण दृष्टिपात से तो ऐसा जान पड़ता है कि कवि ने अनेक वष के साथ

१ बहें अग सीत सु अणार भार । जिहीं काह कोरत बसिगवात सार ॥ (४४३)

२ सिय ॥ जीठा लक सति, हारि लोह बनवासु ॥ (जायसी पद्यावली ४७)

३ परिहंस पिगर अए तेहि बसा । (जा० पद्यावली ४७)

४ ओहि रचत लिखि दीहीं पातो । सुधा लोलीह जोब भइ रातो ॥ (जा० प० ६६)

५ देखत प्रीय सुरग । तब भयो काम अनग ॥

उपनी देति सु हस । जी लियो बन की घस ॥

सुनि कोकिला कसराय । भयो बरन क्याम सुमाव ॥ (प० रा० १६८२)

६ जायसी ने अपने मित्रात प्रथम 'मलरावट' में बोहे तथा सोरटे के बाद प्रथम घोषाई नवीन कर से प्रारम्भ की है, जैसे 'का-करतार पहिम घस कीहा' (क) 'सा-सोतार जस है बुझ करा' (स), 'गा-गोरह अब सुनहु मियानी' (ग) ।

७ इस प्रणाली को 'कहता' कहते हैं ।

‘ह’ जोड़कर उस पद की आवृत्ति कर दी है, और ‘बह-कह’ आदि शब्द बना लिए हैं। वस्तुतः सभी पद निरर्थक नहीं हैं; जिस प्रकार “खह-खह” किसी के हास्य से चिढ़ने में आता है, “घह-घह” जब के घुमड़ने का तथा “बह-बह” उमरु की ध्वनि का नाम है। यह एक दूसरा ही प्रश्न है कि काव्य में इस प्रकार की ध्वनि-योजना सौन्दर्य-वर्द्धक है या नहीं, परन्तु परमात्मा-रासो की यह एक विशेषता है, इसमें सन्देह नहीं। वीर काव्य का प्राण नाद तथा अत्युक्ति था, संभव है ककहरा-प्रणाली का भी उस समय इसीलिए स्थापित होता हो।^३

पृथ्वीराज रासो में ‘रूपक-वर्णन’ के सौन्दर्य पर हम विचार कर चुके हैं, परमात्मा रासो में भी उस प्रकार के कुछ निदर्शन हैं, परन्तु उनमें न तो ‘उपमा’ है और न ‘मानो’, हाँ शृंगार तथा वीर का प्रस्तुत-अप्रस्तुत समानान्तर वर्णन उसी प्रकार चलता है। एक ओर ‘सूर’ है, और दूसरी ओर ‘परी’ (अम्बरा); दोनों की तैयारियाँ एक-दूसरे की समानान्तर (समान) हैं, मानो उनमें विम्ब-प्रतिविम्ब साव हो—

इतं डोप टंकार सिरकस उत्तंग । उतं अण्छरी कंचुकी कस्मि अंग ॥

इतं सूर सोजा बनाघेत भाए । उतं अपसरा नूपुरं पहिर पाए ॥

इतं सूरमा पाग पै भिलम डारै । उतं भुंड रम्भ सु मांगे समारै ॥

कही कवि चंद निरलखी सु सोऊ । वरनन समान परी सूर वोऊ ॥ (३४७)

इस प्रवृत्ति का उद्गम भी हमको अपभ्रंश के काव्यों में मिलता है, महापुराण में इस प्रकार के कई वर्णन हैं, १५वीं सन्धि में सेना तथा नदी का ऐसा ही समानान्तर वर्णन ‘सिर छज्जह’ तथा ‘बलु छज्जह’ पदों की बार-बार आवृत्ति से किया गया है, ३७वीं सन्धि में सन्यासी तथा पर्वत का समानान्तर वर्णन ‘गिरि सोहड़’ तथा ‘जिण सोहड़’ पदावली में भी देखने योग्य है। महापुराण में सबसे रमणीय समानान्तर वर्णन गंगा तथा काम्ता का है, नन्मयवाहिनी अपनी गृहिणी का जो रूप था वही रूप जनसुख-दापिनी मंदाकिनी में राजा ने देखा—

जोयवि गंगहि सारतहं जुयलु । जोयइ कंतहि थलकलस जुयलु ॥

जोयवि गंगहि सुललिय तरंग । जोयइ कंतहि तिधली तरंग ॥

जोयवि गंगहि श्रवत्सभवल । जोयइ कंतहि वरणाहि रमल ॥

१. जब हमको किसी की हँसी बुरी लगती है तो हम चिढ़कर उससे कहते हैं कि क्यों “खह-खह” करता है।

२. देवकवि ने आदलों के घुमड़ने के लिए ‘घहर’ ध्वनि का प्रयोग किया है—

छहर-छहर भीनी बूंदें हैं परित मानो

घहर-घहर घटा घिरी है गणन में ॥

३. मानो चलकर सुदन कवि ने तो केवल निरर्थक ध्वनियों के प्रयोग द्वारा ही आतंक का प्रभावपूर्ण चित्र खींचा है :—

धड़धड़धरं, धड़धड़धरं । भड़भड़भरं, भड़भड़भरं ।

तड़-तत्तरं, तड़-तत्तरं । कड़-कड़करं, कड़-कड़करं ॥

जोयवि गगहि पक्षुल कमलु । जोयइ बतहि रिउ बयल कमलु ॥
 जोयवि गगहि मोलियहु पति । जोयइ बतहि सिय बतर पति ॥
 लिय गहिनि बम्भहवाहिरि, देवि मुलोलख भोही ।
 मदादरि जलनुहवाहिरि, होसइ राए तेही ॥^१

अपभ्रंश काव्या की रचि तथा रासा काव्या की रचि में एक अंतर अवश्य स्पष्ट दिखलाई पड़ता है। रासो काव्यों में यह निश्चित था कि प्रस्तुत अपभ्रंश में से एक वचन और रस का हारा दूसरा शृंगार का, परन्तु अपभ्रंश काव्या में यह आवश्यक नहीं है। प्रायः एक वचन दोनो रस का होता है और दूसरा शृंगार या वीर का। बारण स्पष्ट है कि अपभ्रंश काव्या में वचन की भी एक महत्वपूर्ण स्थान मिलता है। जो व्यञ्जना वीरकाव्यों में प्रायः वह अपभ्रंश काव्या में न पायी। वीरकाव्यों में ऐसे स्थला पर यह व्यञ्जना रहती थी कि जिस प्रकार कुछ भूमि में लड़कर प्राण देनेवाले योधा स्वर्ग मुक्त व भोग (जिसमें अप्सरायाँ के साथ विलास मुख्य है) को उत्पन्न रहा करने से उमी प्रकार स्वर्ग की अप्सराएँ भी ऐसे स्वर्गमगध वीरा को आसिप्त पान की प्रतीक्षा करती रहती थी और एक का सवारी में दूसरकी सवारी स्पष्ट भनवती थी। हमीर रासा के एक पद्य से यह रहस्य स्पष्ट हो जाता है—

मिलन सुवीर शृंगार । कुछ हरष हिए अपार ॥
 वर वीर हरवेउ अग । उत अछरी सु उमग ॥
 तहाँ वीर वीरनधोन । रचि बास बसन प्रवीन ॥

× × ×

इहि भीति सूर स-बाच । उत्कठ मिलन तिबास ॥ (१४८)

प्रागे चलकर कविता में इस प्रवृत्ति का न अपनाया परन्तु जायसी ने एक स्थल पर ऐसा ही भुवाव दिखाया है जिसमें वीरकाव्यों की समीष्ट व्यञ्जना अपना यथाय रूप न दिखलाकर थोरे 'सिगार-बुझ' में उलझी रह गई है।

वीरसलदेव रासो

नरपति गान्हू ने वीरकाव्य के युग में राजा वीरसलदेव की कथा 'वीरसलदेव रासो' नाम से लिखी जिसमें वीर रस की अपेक्षा शृंगार रस का महत्व अधिक ॥ तथा जो प्रबंधकाव्य न होकर गीतकाव्य बना हुआ है। गीतकाव्य में समयता परही अधिक जोर दिया जाता है, काव्य सीधे पर कम, इसलिए इसमें घातकारिक सौंदर्य का उपयोग कम ही हो पाता है। गीतकाव्य की सफलता भाविक उक्तिों में है, वीरसल देव रासो की भी अनेक पक्तियाँ मन को मोहने वाली हैं—

(क) कितमक मोह्या सो भोगवी
 बिल भोग्या नहीं छूटसो पाव । (३१)

१ ३० 'अपभ्रंश साहित्य', पृ० २१ ।

२ गोरु बादन-मुँह फाका-खड्ड (जायसी-ग्रन्थावली, २८३४) ।

(ख) चंद क्यूं कुदड़ ढांकारण्ड जाई ?

रतन छिपावो क्यूं रहई ? (४२)

(ग) कान निड़ा, पग दुर रहा

मुहड़ा आडों दीवो हाथ ॥^१ (५३)

(घ) जाई जीवन, घन मसलै हाथ । जीवन नवि गिखइ दीह ने राति ॥^२

जीवन राख्यो नू रहई । जीवन प्रिय विण होसीय छार ॥ (५३)

इनमें से अधिकतर सूक्तियाँ उक्तिमूलक अलंकारों का काम देती हैं, जिस प्रकार विशेष से सामान्य का समर्थन करनेवाली यह उक्ति—

तो यी भलो दमयन्ती नारि

नल राजा मेलो ययो

पुनरि समी नहीं निमुरा संसार । (६४)

नरपति नाल्ह को उक्तियों के सोन्दर्य में किसी को सन्देह नहीं हो सकता, जिस प्रकार राजा की चिर-प्रतीक्षा करती हुई रानी का यह कथन कि तू केवल एक बार लौटकर घर आजा मैं तेरे पग को अपने केशों से भड़कुर मुख बना दूंगी—

एक सारा घरि . आवण्यो

बाढ बुहाई सौर का फेस ॥ (७५)

वीरलक्ष्य रासो में न तो सादृश्यमूलक अलंकारों का आग्रह है, न “रूपक-बंध” या “उपमा” का, और न सामान्तर सादृश्य का ही कोई उदाहरण मिलेगा, यहाँ साम्यवाचक शब्द “सो” (जीसी), “ज्यूं”, तथा “ईस” पाये जाते हैं । जिन साम्यों के लिए “ज्यूं” वाचक शब्द का प्रयोग हुआ है उनमें आर्थिक वस्तुकारों नहीं हैं परन्तु जनसाधारण में कहावत बनो हुई उक्तियाँ साम्य के भीतर मार्मिकता लिये हुए हैं—

(क) आसूँ ढाल्या मोर ज्यूं (५०)

(ख) खेत कमाती जाट ज्यूं (७६)

(ग) जीवन राख्यो चोर ज्यूं (८४)

यह प्रसिद्ध है कि मोर अपने सुन्दर पंखों को देखकर हर्ष से फूला नहीं समाता,

१. कान सबके पास रखो, पैर दूर रखो (छिपाओ) . और अपने मुँह पर हाथ रखो ; अर्थात् सबकी बात सुन लो, परन्तु किसी के कथनानुसार काम मत करने लग जाओ और अपने मन की बात किसी से मत कहो ।

२. तुलना कीजिए—

ऊँड़ खेड़ा भँवरजी फेर वसे जी

हँ जी डोला गिरधन के घन होय ।

जीवन गये पछे क ना बाधे जी

ओ जी पाने लिखू बारम्बार ।

जल्दी घर आओ जी,

क पारी पल एकली जी ॥ (मारवाड़ी मीत)

परन्तु उसे ही उसका अपना कुरुप परो का ध्यान आता है, उसके मन में गहरी व्यथा जग जाती है नाचना बंद हो जाना है और छाँया में से टप-टप चाँगू गिरने लगने है, ठीक इस प्रकार जब किसी हरेमनो मत व्यक्ति को अपने दोष या अपनी किसी अवस्थिति-हाय दुबलता का ध्यान आ जाता है तो उसके नेत्रों से धरवण मधुखस बहने लगता है, सजसम्पन्ना रानी को जब अपने वनि की निष्ठुरता भुमने लगी तो उसकी भी यही दशा हुई।

‘ईम’ काव्य-गद्य का प्रयोग नरसिंह ने सादृश्य के लिए किया है, जिस प्रकार नादानि से झुपसी हुई सामंसी उसी प्रकार श्रिय के वियोग में रानी झुपसकर दुर्बल होती गई यही मामूली का आधार केवल दुबलता है, रानी को सोमंसी के समान^१ समझने से वचन में गंभीरता न रहेगी—

जाएँ अब बाधो लोंबड़ी,

झुपसी हुई झूट ईम माह । (७५)

श्री० रामकुमार वर्मा का ध्यान नरसिंह के एक मधुभूत सादृश्य की ओर^२ गया है उसने मधुभी की झुपसी के समान बतलाया है, यह कवि की अपनी झुमक है जिसमें जनता का आँख स्थीकार करना पड़ता है धात्र भी तीन गँठवाली लम्बी झुपसी (जो ॥ गँठवाली छाँगे झुपसी से भिन्न जाति की होती है) की धर्षा करने हुए अपनी झुपसी को दिखाकर यह बतलाया जाता है कि वह झुपसी ऐसी है, हमारे वनि ने मधुभी की प्रस्तुत विषय दत्तकर झुपसी को प्रस्तुत बना लिया है—

झुपसी-सी चाँगुली ।^३ (६९)

वीरभद्र रासो में अस्तुति रूपक तथा उपमा अलंकारों को मिलते हैं परन्तु वस्तुतः, जो उस युग की सुजी थी, यहाँ दिखाई नहीं पड़ती, यह एक आश्चर्य की बात है। वस्तुतः हमारा कवि उक्तियों से ही अधिक प्रेम करता है, दूसरी सामग्री से कम। साम ने कभी से कहा कि हे बन्नु, तू घर में बसी आ, वहीं चाँद के पीछे में राहु तुझको (तेरे मुख को) निगल न जाय—

सातु कहइ—‘यह घर मोहि आव ।

अब कह भोलइ सोहि गोलतसइ राहु ॥ (७२)

दस उक्ति में जो व्यञ्जना है वह कीरे असकारो के भाग्य में कहाँ थी ?

वीरभद्र रासो का एक प्रयोग अवश्य ध्यान आकृष्ट करता है उदात्त रानी का वचन करते हुए कवि ने कहा है—‘चादल छापो है चाँदमा’, यहाँ ‘मुग्ध’ के लिए ‘चाँदमा’ का प्रयोग काव्यशास्त्र के कृतकानिश्चयवित्त धनकार है, परन्तु ‘उदासी के लिए

१ रानी को सोमंसी बनाने में प्रगतिवादी और प्रयोगवादी कवि अवश्य अपना समर्थन पा सकते हैं।

२ हिंदी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास पृ० १५१।

३ उरमान ने ‘चित्रावली’ में यह प्रस्तुत कोमलता के लिए रखा है—

विदम-जैति तो झेंगुली सीमी । वह बढीर यह झुपसी सी ॥ (पृ० ७५)

‘वादल छा जाना’ क्या कहा जायगा, यह एक विवादास्पद विषय है, जिस पर जायसी के प्रसंग में विचार करेंगे।

राजनैतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के साथ-साथ काव्य-परम्परा में भी परिवर्तन आता गया और वीरकाव्य का वह अनुसाहित्य भी धीरे-धीरे मंडितों के हाथ में चला गया, यहाँ तक कि आगे चलकर वीरकाव्य लिखनेवाले भूपण, लाल तथा सुदन भी रासोकाव्य की स्वाभाविक मनोहरता को छोड़कर रीतिकासीन कमक-दमक में फँस गये। जिन कवियों का राजपूताने के जीवन तथा साहित्य से अधिक सम्पर्क रहा उन्होंने पुराने काव्य को पढ़कर उसकी प्रवृत्तियों को मुरझित रखने का प्रयत्न किया, परन्तु वह स्वाभाविक प्रवाह न आ सका, ‘हम्मीर रासो’ का नाम भी पुरानी परम्परा का है तथा प्रयत्न भी, परन्तु जो कमी पीछे के वीरकाव्य में दिखाई पड़ती है वह यहाँ भी है; ‘अवला’, तथा ‘वेगम’ खंड पर शिलवाड़ हमारे अभिप्राय को स्पष्ट कर देगी—

(क) रायि साखन अवला कहत, सयला जोय कहत ।^१

बुधला सन में प्रगट जिहि, मोहत सन्त असन्त ॥ (पृ० ३२)

(ख) वेगम जाति जु तीय की, इन मरिखे मय शीन ॥^२ (पृ० ५४)

यदि रासोकाव्यों की तुलना में भूपण आदि के काव्यों को रखकर अध्ययन करें तो यह स्पष्ट हो जाता है कि यद्यपि दोनों में आश्रयदाताओं की व्यक्तित्वपूर्ण प्रशंसा की गई है, फिर भी दोनों एक ही जाति के नहीं हैं; रासो काव्य का जनता के जीवन से इतना घनिष्ठ मेल है कि उसको दरबारी कहना उचित नहीं जान पड़ता, परन्तु पिछले वीर-काव्य राजसभा में बैठनेवाले कुछ विशेषज्ञों के ही मनोविनोद के साधन हैं, जिसका मुख्य प्रमाण उनमें रासोकाव्य के स्वाभाविक सौन्दर्य का अभाव है।

१. शय कवि (अथवा साखन कवि) उसको अवला कहते हैं, परन्तु जोय कवि उसको स-यला मानते हैं, क्योंकि यह प्रगट है कि वह सन्त तथा असन्त सभी को मोहित कर दुबल बना देती है।

२. स्त्री को वेगम (जिसको कोई गम = शोक न हो) कहा जाता है, इसीलिए वह मरने (मारने = दूसरों का प्राण हरने) को ठग लेती है।

सूफी काव्य

पृष्ठभूमि

मुसलमानों का आक्रमण^१ बीरगाथा-काल में ही आरम्भ हो गये थे परन्तु उस समय के अपने छोटे राज्य के भीतर रहनेवाली जनता में राष्ट्रीय भावना भरने के कारण बने। मुसलमानों की युद्ध-नीति राजपूतों के धार्मिकों में भिन्न थी, उसमें पराजय का प्रश्न सड़ते-मड़ते प्राण त्याग न था और न मित्रता का धर्म सत्ता परस्पर प्रेम भाव ही था। फलस्वरूप बार-बार पराजित होकर अपने प्राण बचा लेने वाले धार्मिककारी अन्त में विजयी बन बैठे, और एक के उपरान्त दूसरा तथा दूसरे के उपरान्त तीसरा राज्य उनके हाथ में जाने लगा। राजपूतों में घबराहट भी आत्मशुद्धि के अन्तर्गत थी, वे जिसकी मित्र बट्टें उसके साथ विश्वासपात्र बने वहीं और जोगुणा में नीचा है उसके पास जाकर उसको यह कहे सम्भावित कि उसको विदेशियों की सहायता न करनी चाहिए। तीन सौ वर्ष के संघर्ष ने हिन्दू-समाज को सोखता कर दिया, विजय उसका धर्म था परन्तु विदेशियों की वपट-नाति^२ के कारण वह भी स्वप्न बनकर रह गया, सार उत्तर भारत में विदेशी सामन या कम-से-कम विदेशी आशंक छाने लगा। राजपूतों ने उत्तर भारत को छाड़कर राजस्थान में शरण ली, परन्तु उनको ईश्वर का प्रतिनिधि तथा अपना पिता सम्मानवाली प्रजा को तो उसी उत्तर भारत की म्लेच्छा जलत भूमि पर रहना था। प्रजा ने अपने मन को सम्भावित कि ईश्वर की महिमा प्रसार है वह किसी को धनी और किसी को भित्तारी^३ बनाना है, यदि वह राजा को भित्तारी और रक्ष को राजा बना दे तो उसका ह्रास कौन पकड़ सकता है^४। अतः पितृ-मुल्य नामका का मोह छोड़कर सब जनता ने विदेशियों को ईश्वर द्वारा नियुक्त अपना शासक मान लिया।

नामन का परिवर्तन तो इतना न लगा केवल भाग्यवाद में अकर्मण्यता का रस

१ सब हिन्दू जगपदन मह होल सबे उतपात । (परमाल रामी ५५२)

वेद विप्र नहि पढ़्य, सुरभि भारत बर यति । (वही, ५५३)

२ गहावुदीन ने तत्सारखा तथा खुरसाल खा से कहा था—

मन सोइ जिन भेद, भेद बिन मती न कोई ।

भेद बाध बल सोइ, भेद देख सब कोई ॥ (पृथ्वीराज रासी)

३ कोहेति कोई भित्तारि, कोई धनी । (जा० प्र० २)

४ (क) राजाहि करति भित्तारि ती, कोन गहे लुप्त हाथ । (चित्रा० २३२)

(ख) छत्रहि अछत, निदधरहि छावा । दूसर नाहि जो सरवरि पावा ॥

(जा० प्र०, ३)

घोल गया' परन्तु सामाजिक परिवर्तन असह्य हो गये। हिन्दुओं के ही सामने उनके मन्दिर तोड़े गये, उनके शास्त्र जला दिये गये, उनकी महिलाओं का अपमान हुआ, और द्विजों को म्लेच्छों की दासता करनी पड़ी। हिन्दुओं की सामाजिक भावनाओं को प्रतिहिंसापूर्वक जीर्ण-शीर्ण कर डाला गया। फल उसका ही हुआ, इस वीर जाति ने आक्रमणकारियों को यह दिखा दिया कि किसी भी जीवित जाति को तहस-नहस नहीं किया जा सकता। दूरदर्शी विषयी इस बात को समझे कि समाज का अभिजात वर्ग मुसलमान नहीं बन सकता और बलपूर्वक तो निम्न वर्ग को भी निगल जाना सम्भव नहीं^२। अस्तु कुछ समझदार मुसलमान प्रचारक की सच्ची भावना से देश के उस भीतरी अपरिचित भाग में घुस गये^३ जहाँ अभी तक मुसलमानों का नाम न था, और प्रेम की कहानियों^४ तथा जादू-टोने के चमत्कारों से भोली-भासी जनता को अपना अनुयायी बनाने लगे। साहित्य में इनको 'सूफी कवि' श्रवण 'प्रेममार्गी' कवि कहा जाता है।

सूफी कवि

विद्वानों ने 'सूफी' शब्द के भिन्न-भिन्न अर्थ किये हैं परन्तु यह मानने में किसी को आपत्ति न होनी चाहिए कि जिस प्रकार भारत का 'सन्त' शब्द एक आचरण विशेष का द्योतक है उसी प्रकार मुसलमान समाज में 'सूफी' शब्द से प्रेम तथा त्याग का संकेत मिलता है; सम्भव है जिस प्रकार भारतीय सन्त के साथ वैदिक वस्त्र लग गया है उसी प्रकार सूफी के साथ पीछे के विद्वानों ने धकरो या भेड़ के ऊन को बाँध दिया हो। अलवरूनी ने सूफी शब्द के अन्य अर्थों को असंगत मानते हुए उसका आदि प्रयोग 'शानी' (पैलातोपा [ग्रीक] = ज्ञानानुरागी) श्रवण 'सस्त' के अर्थ में ही स्वीकार किया है^५। सूफियों के सिद्धान्तों में दो बातें मुख्य हैं—प्रथम, अपनी कामनाओं की

१. (क) मानुष साज लाख मन साधा। होइ सोइ जो विधि उपराजा ॥ (११६)
(ख) कैंतो घाइ मरे कोइ दादा। सोइ पाव जो लिला लिलादा ॥
(जा० ग्रन्थावली, २६६)
२. बीस पीपल बिल हाइली गील्ड टु क्रोस और परसुएशन, ओमली ए सिम्पेदेरिक इंटरकोर्स माइट इनक्लाइन देम टु इस्लाम। (डा० हबीबुल्लाह द्वारा "फवदुल फयायद" से उद्धृत, पृ० २०२)
३. श्रीन दि विहेस्ट ऑफ दि मुरशिद ही टूविट्ट टु डिस्टेंट कंट्रीक एंड सेंटिलि डाउन विद ए टू मिशनरी जील अमंग अनक्रैमिलियर एंड ईथिन होस्टाइल पीपल। (दि फाउंडेशन ऑफ मुसलिम खल इन इंडिया, पृ० २५२)
४. सुख चांद कं कया जो कहेऊ। येम क कहनि लाइ जित गहेऊ ॥ (जा० ग्र०, ३३)
५. अलवरूनीक इंडिया, संपादक डा० एडवर्ड सी० सानू, भाग I।

दिल इज ऑल्सो दि म्योरी ऑफ दि सूफीक, दैट इज, दि सेजेद, और सुफ मोनल इन ग्रीक विरुदम। दिप्रफोर ए किलोसोफर इज कौल्ड पैलातोपा, दैट इज लविग

पूजन ईश्वराधीन कर देना^१, द्वितीय गुरु की भयजनित^२। वे ईश्वरीय ज्ञान की प्रपन्ना ईश्वरीय अनुग्रह तथा परलोक-मुक्ति को अधिक् महत्त्व देते हैं, पाप तथा उससे दण्ड का इनको धोरा की प्रपन्ना अधिक् ध्यान रहता है, एवं घम के बाहरी रूप का इनके यहाँ कोई मूल्य नहीं। सूफिया को अपने मन के प्रचार की धुन तो रहती है परन्तु किसी दूसरे मत से द्वेष नहीं होगा, यही कारण था कि भारतीय जनता की सूफियों में कुछ प्रपन्नापन प्रियलाई पडा और जब वे उमरा जीवन में घुलने मिलने लगे तो जनता ने भी उनको अपना समझकर उनका स्वागत किया।

सांस्कृतिक ऋषिकोण से भारतीय समाज में चिरवास्तव मया दार्शनिकता का प्रवेश हुआ—एक धर्मशास्त्र का जिसमें उस समय का धर्म ध्वनि से परन्तु जो अपने बुद्धि विरासत के कारण समाज का नेत्र था दूसरा पवित्र धर्म जिसका धार्मिक स्तर प्रपन्नापन बहुत नीचा था। जिसने सामाजिक या धार्मिक धार्मिकता के रूप में सदा इसी पिछले धर्म में स्थान मिला है। जब भुगतमान उत्तरी भारत में ला गये तो उनकी दास भी इसी धर्म में गयी। उस समय यह धर्म बौद्धधर्म के विह्वलवर्णन 'गव-शाक्य-मत' मिश्रित नाम मत तथा धार्मिक-मत को मानने लगा था, उत्तरी भारत की प्रपन्ना पूर्वी भारत में इसका अधिक् जोर था। इसमें सिद्धि और कमलार, धातु और धातु, मन और मन, ग्रह और नक्षत्र, जामिनी तथा दियागूल आदि की बड़ी मान्यता थी। धार्मिक सन हा बाणा का हृय समझने में परन्तु सूफिया ने इनमें विश्वास दितनामा इसलिये मुह्र जनता उनकी ओर खिंच ली। सिद्धि तथा कमलार की ये बातें जानक-कथाया में भी पाई जाती हैं, भुगतमान सूफिया में से अधिक्तर लोग परंपरा में कभी न कभी

विद्वान् । ध्वन इन इस्लाम परतस एडोप्टेड समर्थन साइक दि डोक्ट्रिन ऑफ बीड फिन्सोलीफस, वे ऑल्लो एडोप्टेड रिस्तर नेम, बट सन पोपल डिड नोट अडर स्टंड दि मीनिंग आफ दि बड एण्ड इरेजिबिलिटी कम्पाइंड इट विड दि धार्मिक बड सुफक, एंड इफ दि सुफकी बर आइडेंटिकल विर दि सो-बील्ड प्रहत-प्रसुप्ता धर्म दि कम्पनिशस आफ मुहम्मद । इन दि सेटर हाइम्स ॥ बड बाड करप्टिड बाड मिल-स्वेलिंग, सो दट फाइनली इट बाड डेरिज फौर ए डेरिक्शन क्रोम सुफ दट इड, दि बूक आफ गोत्स । (पृ० १३ १४)

- १ दि चीफ करेक्टिस्टिक आफ रिस्तर बितीफ बाड दि सबमिनिंग आफ ह्यूमन विल टु गोड । (इनफ्यूएंस ऑफ इस्लाम धीन इंडियन कलचर प० ६६)
- २ मुहम्मद टोट सरेंडर टु गोड (इस्लाम), सुफीस सरेंडर टु दि टोचर व्ह इज दि रिप्रजेंटेटिव आफ गोड अपीन धर्म । (वही प० ८१ २)
- ३ इनफ्यूएंस आफ इ० धीन इ० कलचर (सूफिया पृ० II)
- ४ वर्तमान समय पर 'याय' तत्त्वज्ञान लोके बु स्वप्न की बुनिमित देखियार भये कीपित, एवं भूतबलि विगात्रबलि प्रभृति दिमा धाति-स्वस्वयन करित, तपन लोके प्रपन्ना अपरेर पुष्पांग क्य करित । (यो ईशानचन्द्र घोष जातक (प्रथम खंड) उपक्रमशिका)

बोझ रह चुके थे^१ इसलिए भी उनका इन धर्मेदिक काण्डों के प्रति श्रद्धा रखना स्वाभाविक था। राजनीतिक तथा सामाजिक अत्याचारों से सतप्त मूढ़ समाज जब किसी चमत्कारी सिद्ध के आगमन का 'सुसमाचार' सुन पाता था तो थोड़ी देर के लिए उसको अपनी कामनाएँ फलती हुई देखने लगती थीं, इसीलिए ऐसे सिद्धों के चारों ओर बुद्धियों की भीड़ लग जाती थी, 'चित्रावली' में इस दृश्य का एक सुंदर चित्र है—

सागर पाँच सिद्ध एक आया। मुख देखत मन इच्छ पुरावा ॥

कुट्टी कया, बाँझ सुत पावे। अंधहि चखु रं जग देखरावे ॥

कहै चाह परयेसो केरी। बिछुरेहि आनि भिलाव केरी ॥ (पृ० १७७)

सूफी कवियों ने भारतीय भाषाओं में जो रचना की है उसमें हिन्दू तथा मुसलमान मतों का अद्भुत मिश्रण कर दिया है। हिन्दू के सूफी कवि प्रायः प्रेम की कहानियाँ ही लिखा करते थे और यदि किसी की कहानी चल गई तो वह सिद्धान्त-ग्रंथ बनाने लगता था, यही कारण है कि सामान्य सूफी को सिद्धान्त-ग्रंथ लिखने का अवसर न मिला, जामांग से एक कान तथा एक आँख खोकर दक्षिणमार्गी होने की घोषणा करने वाले^२ तथा अपनी परंपरा में नक्षत्रों के बीच युग के समान चमकाने वाले^३ मलिक मुहम्मद ही "अखरावत" और "आखिरी कलाम" लिखने का साहस कर सके। बंगाल के कवि सैयद आलाओल की प्रथम रचना "पद्मावती" जायसी के काव्य का ही अनुवाद है, कदाचित् उन्होंने तदनन्तर मुसलिम चरितकाव्य ("शारा सिकन्दरनामा", "नबीवंश" तथा "मुहम्मद-चरित") लिखे, और अंत में "तोहफा" तथा "ज्ञानप्रदीप" लिखकर अपने मत के सिद्धान्तों (मुसलमान धर्म के अनुष्ठान ओ कृत्य आदि^४) का विवेचन किया है। जिस प्रकार जायसी ने "पद्मावत" में अप्रस्तुतों को हिन्दू तथा मुसलमान दोनों के इतिहास से लिया है^५, और उसमान ने तीर्थ-पर्यटन करते हुए मक्का, मदीना, तथा कासी सर्वका नाम दे दिया है^६, उसी प्रकार सैयद आलाओल के "नबी-वंश" में १२ अवतारों के मध्य ब्रह्मा, विष्णु, शिव एवं श्रीकृष्ण को भी स्थान मिल गया है। अपने सिद्धान्तों का प्रचार करते-करते ये सूफी कवि हिन्दुओं की भी बातें चलाकर यह दिखताना चाहते थे कि हम में और तुम में कोई भेद नहीं है, और हम तुम्हारी बातें भी जानते हैं तुम हमारी नहीं जानते, इसलिए हम स्वयमागत गुरुओं की

१. इट इज वेल नोन दि सूफीज जामंग्स्ट मोहमेडन्स, झू थोकेम कन्वर्ट्स फ्रोम बुद्धिज्म हीय रिटेन्ड दि फिलोसोफी आफ डिअर ओरिजिनल श्रीड वेनीफेड विद फेथ इन ए पर्सनल गीड एन्जोइड वाइ इस्ताम। (२६)

(वंग साहित्य परिचय, भाग १)

२. मुहम्मद बाईं दिसि तजा, एक खवन, एक आँखि। (जा० प्र०, १६२)

३. जग सूभा एक नयनार्हा। उभा सूक जस नखतन्ह माहा ॥ (जा० प्र०, ८)

४. बांगला साहित्येर कथा, पृ० ६६।

५. जैसे—'हात्मि करन तियागो सहे'। (जा० प्र०, ७)

६. चित्रावली, पृ० १५६ तथा १६१।

वातें मानकर हमारे गिण्य बन जायो^१। अधिस्तुर मूषी अपने की पड़ित^२ कहते थे,
घोर अपने की जाति का ब्राह्मण^३ बताने का प्रयत्न करने थे, इनकी याँ क्वचित सफ-
लता के दो कारण हैं—प्रथम, इनका नियम या विष्णु के भीतर चाहे कुछ हो बाहर
से जसा सब लोग आदर की दृष्टि से देखते हैं वसा ही आचरण करना चाहिए^४,
द्वितीय व यह जानन कि कवि की वाली भाग भी बरमा सरनी है तथा पानी भी^५,
जिसकी वाली पानी बरसाकर पाठक या श्रोता के मन को घीतल करेगी वह उस कवि
को मग्न पाद रग्या घोर दूसरे से भी समकी प्रशंसा करेगा^६।

इस भाँति अपने व्यवहार की व्यवस्था करके सूफी लोग समाज के उस वर्ग में
जा बस जो या तो राजनीतिक परिवर्तनों की कहानियों का दूर से सुन लिया करता
या या जिन्होंने पुराने पाद शब्द भरने लगे थे। राजपूनी बीरता की कथाएँ आज भी
कभी-कभी ठिड़ जाती थी परन्तु केवल मनोरञ्जन के लिए या समय काटने भर के
लिए नवयुवकों में बीरता का स्थान पर शृंगार की भावना का अधिक स्वागत था
घोर जिन्होंने राजपूता के विलास तथा उनकी बीरता की गाथाएँ सुनी थीं वे वयोवृद्ध
जीवन में समारंभ का अनुभव करने लग प^७, जब इनने बड़े-बड़े योधा तथा धामक
भिट्टी में मिल गये तो हमारे जमे तुच्छ व्यक्तियों के जीवन का क्या भरोसा—अन्त
में सबकी कहानी ही रह जाती है^८। जिस प्रकार रात्रि बिजाने के लिए बालक कहानी
कहता तथा सुनता चाहते हैं उसी प्रकार विदेशी धामक की उस 'स्वप्न रत्न'^९ में प्रजा
(प्रभागी सन्तान के समान जनता) कुछ बड़ तथा गुणी लोग से प्रेम की कहानी सुन

- १ अपने लोग लागि धम खेता। गुह भएउ भावु, कीह तुम्ह खेता ॥
अहं मोर पुढकारय देखेहु । गुह कीहि क जोय वितेलेहु ॥ (जा० प्र०, १४६)
- २ ही बाम्हन श्री पंडित, बहु आपन गुन सोइ ॥ (जा० प्र०, ३१)
- ३ हम तुम जाति बराम्हन सोऊ ॥ (जा० प्र० ३१)
- ४ परगट सोहाधार बहु जाता । सुपुन साउ मन जासौं राता ॥ (जा० प्र०, ६३)
- ५ कवि क जीम छहण हरदानी । एक दिसि लागि, दूसर दिसि पानी ॥
(जा० प्र०, २०१)
- ६ जो रे सुता ते हिरद राखी । घी घति बाउ धान सों भाखी ॥ (चित्रा०, २३३)
- ७ जनम प्रकारय जगत आ गई अमिरपा आउ । (चित्रा०, ११६)
गयो प्रकारय यह जनम, वह न जनमती माइ । (वही, ११४)
- ८ तुम्ह ऐसी जो रहे न पाई । पुनि हम कह जो आहि पराई ॥ (जा० प्र० १६०)
- ९ कोई न रहा जग रही कहानी । (जा० प्र०, ३०१)
- १० इह कलि स्वप्न रत्न अनु आई । सोई पुरुष जे लागि बिहार्ई ॥
जागन हू पुनि आह बिबारा । बहुत भाँति जाग ससारा ॥
X X X
जागहि पंडित पंडन हरि-बानी । जागहि बालक कह कहानी ॥ (चित्रा० १४)

कर मुग्य हो उठी। इस कथा में शृंगार, धीर तथा वैराग्य तीनों का पुट था^१, जिससे तरणों को शृंगार में मग्ना आता था, प्रौढ़ों को धीरता की झलक मिलती थी, और बालकों की सामान्य उत्सुकता तृप्त होती थी; अन्त में जब सूफी कवि इस कथा का 'किछु और^२' अर्थ करता था तो नष्टवीर्य बृद्धजन उसके पांडित्य की भूरि-भूरि प्रशंसा करते थे—

बालक सुनत कानरस पाव्य । तरुनहू के तन काम बढ़ाव्य ॥

बिरिय सुन मन होइ गियाना । (चित्रा०, १४)

इस कथा की मुख्य विशेषता थी प्रेम का प्रचार और बीच-बीच में नीति के वचन—कहीं दान की प्रशंसा, कहीं सत्य का महत्त्व, कहीं संसार की असरता, और कहीं विधि की प्रबलता।

कथा की परम्परा

भारत के प्राचीनतम वाङ्मय में कथात्मक साहित्य आख्यान तथा दृष्टान्त के रूप में मिलता है, इसमें श्रद्धालु जिज्ञासु अपनी किसी शंका का समाधान पाकर संतुष्ट हो जाता था, उद्देश्य होता था किसी आदर्श को स्थापना और प्राप्त होते थे मनुष्य से अधिक समर्थ एवं विकसित, अतः अलौकिकता का पुट भी रह सकता था। परन्तु साथ ही एक लौकिक परम्परा भी चल रही होगी जिसका पता उस समय चलता है जब इस परम्परा को लौकिक (प्रपैंदिक) सम्प्रदायों का आश्रय मिल गया। धर्म-शिक्षा ब्राह्मण-परम्परा में तो वेदों के पठन-पाठन श्रवण-प्रवचन आदि के द्वारा सम्पन्न होती थी, परन्तु श्रवण-परम्परा ने लोक-साहित्य को धर्म-प्रचार का माध्यम बनाया, बहुत सम्भव है इस नवीनता का एक मुख्य कारण यह भी हो कि प्रपैंदिक सम्प्रदायों ने लोक-भाषा को ही लोक-हित (बहुजनहिताय) के लिए अपनाया था। 'धस्तु, महात्मा बुद्ध के पूर्वजन्मों की कथाओं के बहाने पशु तथा पक्षियों को भी कथा का पात्र बनाया जाने लगा क्योंकि धीधिसत्त्व की अवस्था में तथान्त स्वयं अनेक मनुष्येतर योनियों में रहते आये थे, जब पात्र मनुष्य से नीचे थे तो वैदिक आदर्शवाद के स्थान पर जीवन का यथार्थ एवं लघुतापूर्ण चित्र इन कहानियों में स्वतन्त्र था गया। जातक कथाएँ लोक-कथाएँ थी जिनमें कोई भी सम्प्रदाय लागू उठा सकता था^३, इनका देश में तो प्रचार हुआ ही यूनान तथा अरब में जाकर ये और भी चमकी और वहाँ के साहित्य को इन्हींने धड़ा प्रभावित किया, यहाँ तक कि उन देशों के अभिजात साहित्य में भी इनको स्थान मिल गया। भारत में ऐसा न हो पाया, कभी-कभी इन लोक-कथाओं का अधिक प्रचार देखकर किसी पंडित ने इनमें से कुछ का संस्कृत में रूपान्तर कर दिया, और किसी कवि ने इसी प्रकार की लोक-कथाएँ संस्कृत भाषा में लिख दीं; परन्तु जहाँ अभिजात साहित्य के सहस्रो ग्रन्थ मिलते हैं वहाँ लोक-साहित्य की कुछ गिनी-चुनी पुस्तकें ही संस्कृत भाषा

१. तीनों विद्या महें निपुन, जोग, धीर, सिंगार । (चित्रा० १८१)

२. मैं एहि अरब पंडितहू बूझा । कहा कि हूँ किछु और न सूझा । (जा० ग्रं० ३०१)

३. प्राचीन भारत की कहानियाँ, भूमिका, पृ १४ ।

न पाई जाती है। इस सोवरजनवारी साहित्य के प्रति इनका उन्मादीता गिरा मनु दाय म गयो रही है इसका उत्तर भा ध्यामानी से मिल जाता है—पाटन के मन को मुग्ध बनाकर उच्च (ब्रह्मिक) ध्यानों के योग्य न रहने देना। क्या-क्या गिरा समाज इनसे उदासीन होता गया था—यहाँ इन 'नोड' कथाओं का स्तर भी गिरता गया क्योंकि इनका निर्माण तथा संरक्षण उसी पतित समाज के हाथ में जा चुका था। भाज भी इस प्रकार का साहित्य दामाया में बाजारू-साहित्य कहता है। जैन-बौद्ध बनारसों दास न ध्यानी ध्याम तथा 'मद्व' कथा' में ध्यानी इन्हें बाजो वाली जीवनचर्या (गुरु) का पश्चात्तापपूर्ण उत्तेज करते हुए इसी प्रकार के [मिथ्या धर्मों] का निरन्तर पाठ करना ध्यान दानिक कायनय का एक आवश्यक घग वतनाया है।^१ लगभग इसी समय गोन्धामो दुपसादाम न बाणा के इस दुष्प्रमाण का बुरी तरह फटकारा था—

बीन्हें प्राकृत जन-मुन-माना।

मिर धुनि मिरा साधि पछिनामा ॥

प्राकृतिक युग में भी किस्ता तोषा-मना 'छोली भटियारी' आदि का धड़ाल पाटन प्रच्छा नवमुक्क नहीं माना जाता। अनुमान से जान पड़ता है कि जनता की प्रथम ध्यान में इस प्रकार का 'नोड-साहित्य' सग सहायक रहा है।

प्राकृतिक भाषाभाषा में से जिनका सम्बन्ध अवधिक मलों से अधिक रहा है उनका प्रारम्भिक साहित्य इसी आदि का 'गुडोड्ड' रूप है। मयला साहित्य के प्रादियुग में मयलवायों के लिए जिन कथाओं की कल्पना की गई वे सभी समाज की साक-कथाएँ हूँ बाह्य तथा क्षणिकों के स्थान पर भीतापन तथा 'गुडों' की नायक-मद मिल गया है^२ और वे साग राज-कथाओं के बर बना लिये गये हैं 'अबोधमय' का नायक बाल केतु व्याध आदि का है। मनुष्य पशु का शरीर बदल लेता है और पशु मनुष्य का मानव के भीतर पशु का चित्र साधन के लिए ध्यानीता के भद्र तथा नग चित्र सजाये गये हैं। अनुमान से जान पड़ता है कि भद्र समाज के विरोध में इस प्रकार का साहित्य जान बूझकर पनाया गया था क्योंकि इसी प्रकार बाह्यण धम बाह्यण समाज तथा बाह्यण विचारधारा की निन्हा की जा सकती थी। आतर्षों में नायक प्राय राजा तथा बाह्यण मिलते हैं परन्तु इसी ध्याम अहंकारी एवं बाह्यण प्राय मूल पैरू तथा सोभी बनाये गये हैं। मयलकाव्या में देवी-देवताओं की पूजा न करनवाने मनुष्यों को दहस्वप्न कष्टान्तिवाकर भ्रम में ध्यानी का अनुयायी दिमाया गया है। जायसी के काव्य में निहलदीप का युद्ध भयण तथा बहिक मस्कुरिया का युद्ध है कुलाभिमानी गधवसेन अपनी फूल सी मुकुमारी पुत्री किसी भी अवधिक जगती को नहीं देना चाहता

१ भते कुकवि बनारसि मये । मिथ्या धर्म बनाये नय ॥ (मद्वकथा पृ० १४)

२ तब घर में बैठे रहे नाहिन हाट-जगार ।

मधुमातली मगावती पोखी दोय उचार ॥ (मद्वकथा पृ० २५)

३ सरल बागला साहित्य पृ० ६१ ।

४ वही पृ० ६५ ।

परन्तु अन्त में भूक भारकर उसको ऐसा करना पड़ा है, रत्नसेन-पद्मावती-विवाह-खंड (पृष्ठा १० से १३ तक) में पंडित और रत्नसेन का शास्त्रार्थ इसी बात का है कि वेद बड़ा है या नाद और जायसी के प्रतिनिधि रत्नसेन ने नाद को वेद से बड़कर सिद्ध किया है, जिससे यह स्पष्ट है कि जायसी की परम्परा दक्षिण मार्ग का नाम लेने पर भी मधुर शब्दों से वेद की जड़ खोदने में लगी हुई थी।

महामा बुद्ध के निर्वाण-लाभ से लगभग २५० वर्ष तक बौद्ध धर्म भारतीय अभिजात समाज में भी आदर प्राप्त करता रहा और अशोक के पुत्र महेन्द्र ने जम्बू-द्वीप के समीपवर्ती जंगलों में इसका प्रचार करने के लिए सिंहल को अपना गढ़ बना लिया; अस्तु ये^१ तिष्य द्वारा नियोजित संगीति भारत में बौद्धधर्म की अन्तिम (तीसरी) धर्म-समिति थी, तदनन्तर केन्द्र सिंहल पहुँच गया और छेप दो संगीतिर्पा बही हुई। भारतीय बौद्ध अब लंका को ही धर्मपीठ समझने लगे थे^२, धार्मिक दृष्टिकोण के कारण सिंहलद्वीप के विषय में उनकी कल्पना बड़ी अद्भुत थी। वे इसे धर्म तथा सुख का केन्द्र स्वर्ग ही समझते थे^३। कालान्तर में उत्तरी-पश्चिमी भारत का अनभिजात समाज भी बौद्ध धर्म को भूल गया परन्तु लंका, दक्षिण देश तथा पूर्वदेश (बंगाल, आसाम, बिहार, उड़ीसा, ब्रह्मदेश) के प्रति उसकी अमरकाराश्रित श्रद्धा बनी रही। उसका विश्वास था कि धर्म की सच्ची परीक्षा तो सिंहलद्वीप में ही होती है जहाँ की पद्मिनी कामिनीयाँ धर्मोपासकों को अपनी क्षुटिल असकों में फँसाकर एवं अपने बचल अपांगों से वेधकर धर्म-च्युत कर देती है। बंगाल तथा कामरूप की मायाविनियों में अनुष्य को मेका आदि बना देने की शक्ति तो आज भी मानी जाती है। बौद्ध धर्म ने जब दूसरा रूप धारण किया तो सिद्धिकामी पुरुष को एक ऐसी योगिनी की खोज में रहता पड़ा जो प्रयत्नशील व्यक्ति के अहंकार को अपने आकर्षण के द्वारा खूँ करदे^४ प्रायः उत्तर-पश्चिम के सिद्धिकामी महाराष्ट्र, दक्षिण देश, पूर्वदेश तथा सिंहल तक ऐसी योगिनियों की खोज में पहुँच जाते थे और फिती भी (प्रायः नीच वर्ण की) कन्या में उसको अपने काम की

१. सद्बुधम्म संगमह, पृ० ४२-४।

२. तब येरा देवत ने कहा—मित्र बुद्धघोष, जम्बूद्वीप में त्रिपिटक का केवल मूल रूप ही सुरक्षित है, उस पर टीका तथा आचर्यवाद यहाँ नहीं है, परन्तु सिंहलद्वीप में महेन्द्र द्वारा सिंहली भाषा में रची हुई सिंहली टीकाएँ सुरक्षित हैं। उनको सम्हालकर और जाँचकर संग्रह की बोली में उनका अनुवाद कर लो।

(सद्बुधम्म संगमह, पृ० ७३)

३. डू विल फाइनड, इन दि डिलाइटफुल आइलैण्ड आफ संका, दि डिलाइटफुल डल आफ दि कौकरर। (सद्बुधम्म संगमह, पृ० ७७)

४. इस प्रकार महाराष्ट्र देश में उसको अपनी योगिनी एक शल्यकार की पुत्री के रूप में मिली, जो उसकी अहंमूलक सत्ता के तत्त्व को शान्त कर सकती थी—तत्काल ही शल्यकार की पुत्री को मुद्रा दी।

(मिस्टक टेल्स ऑफ सागा तारानाथ, पृ० ८)

चीज मिल जाती थी। इन वामिनियों के मुद्रानाम पद्यावती, चानावती,^१ मन्त्रावती प्रादि रत्ने जाने थे और ऐसी वामिनी उस व्यक्ति की 'पत्निनी' कहलाती थी^२, वह एक 'शक्ति' थी जिसको पूजा प्राप्त करके सिद्धिनामी व्यक्ति 'शिव' बन जाता था, और फिर भूत-वेताल प्रादि से सेवा लेकर अपने चमत्कार कर सकता था^३। जैन वधाओं में मरुतवती, चन्द्रावती, योगमती, शीतलवती, वांतिमती, कीर्तिमती, पुष्पवती प्रादि नागरियों के तथा बौद्ध इतिहास में हमावती, रामावती, चम्पावती, द्वारावती प्रादि^४ नगरिया व नाम पाये जाते हैं, दा नगरी-नागरी नामा में वही 'मनुष्य' प्रत्यय का आधार है जो जायगी प्रादि के पद्यावती, नागमती, चम्पावती, कीन्नावती, विनायती (चित्रवाली), पुष्पावती, कामवती, ज्ञानवती, चन्द्रावती, भृगावती प्रादि में ज्योतिषियों मिलता है। जायसी तथा उस्मान प्रादि सूफी कवियों ने दक्षिण देश की प्रदासा की है^५ बंगाल का यश नामा है^६, तिरहुत, जगन्नाथपुरी, गारक्षपुर प्रादि के प्रति थड़ा लिखाई है। इस प्रकार ये लोग-क्याये पात्रों व नाम स्थानों के महत्त्व, मत की प्रतिष्ठा प्रादि के लिए अज्ञातगता के प्रति श्रद्धा ली है, इनमें एक बात प्राय पाई जाती है—गर्बित्व के वर की पूजा की कन्या से जाती मिलना^७ और विश्व ऐसे समाज का है जिसकी हमारे लोग न उपेक्षा कर दी थी।

बौद्ध ने साहित्य में इतनी दक्षिण रखी थी जितनी कि जनों ने और जना का प्रयत्न अधिक ठोस था वे प्राचीन इतिहास की भी अपने रंग में रंग लेना चाहते थे, प्राचीन कथाओं में उन्होंने ऐसा परिवर्तन किया कि घटनाओं से जन सिद्धान्त की गण आने लगी। वस्तुतः जनों की इस प्रकार की कथाएँ अथ ऐतिहासिक हैं, उनमें प्रमुख नाम तो प्राय ऐतिहासिक ही हैं परन्तु घटनाओं में साम्प्रदायिक सिद्धान्त का प्रति पान किया गया है^८। रामायण की प्रसिद्ध कथा जना ने भी लिखी है जिसमें पात्र तो सच के ही हैं परन्तु कथानक में बड़ा परिवर्तन है, सीता मन्दोदरी के गम से उत्पन्न रावण की पुत्री थी जिसके विषय में ज्योतिषिया ने यह बतसाया कि वह पिता के नाश का कारण बनेगी, रावण ने उससे धुनकारा था लिया परन्तु जनक की यह हल खोजने

१ मिस्रिक टेंस ग्राम लामा सारात्ताय, पृ० ११ तथा २३।

२ वही, पृ० १६—यह उसकी पत्निनी बन गई।

३ वही, पृ० ३४ तथा ३७।

४ हिंदू कालान्तर इन गि कार ईस्ट, पृ० १६६, १६७, २०२।

५ गुन निधान दक्षिण के गुनी। (चित्रा० पृ० २६)

६ पुरुष प्रपुद्ग देस वेगाला। (चित्रा०, पृ० १६१)

७ पच्छिम कर वर पुरुषक वारी। जोरी लिखी न होइ निवारो।। (जा० प्र० ११६)

८ दि जल डिलाइडर इन एडोर्गिग ग्राम विस्तर रिलोजियस समस विद दि टेलिग ग्राम स्टोरीज रिलोजियस और सकुलर, कर्बटिय दि सेटर और एडोर्गिग जन डीविडन एण्ड एक्स्प्लोइटेड दि इनहेरेंट इडियन टडेन्सी टुवर्ड्स दि स्टोरी लिटरेचर। (प्राकृत लेग्नेजिज एण्ड लिबर कट्टीव्यूमन टु इडियन कल्चर)

हुए मिल गई, अन्त में भंदोदरी ने उसको पहिचान भी लिया था परन्तु रावण को अन्त समय तक न बतलाया । जैनों ने प्रसिद्ध ऋषि भारद को कसह-प्रिय^१ बनाया है जो कृष्ण के अधिकतर विवाहों में मध्यस्थ बन जाते हैं । इस प्रकार जैनों ने एक ओर तो इन अर्ध-ऐतिहासिक चरित काव्यों में इतिहास की उपेक्षा करके सत्कारजन्य भावना में परिवर्तन करना चाहा है, दूसरी ओर प्रत्येक कथा को शृंगारी रूप देकर उससे अपने सिद्धान्तों का प्रतिपादन किया है ।^२ सूफियों ने ये दोनों बातें उनसे सीखी, वे उतनी प्रसिद्ध कथाओं को तो ले न सकते थे क्योंकि उस समय तक ब्राह्मण धर्म फिर से दृढ़ बनकर लोक को भी सारा पुराना इतिहास याद करा चुका था, इसलिए नवरों तथा व्यक्तियों के नाम इतिहास से छाने लगे, और इस प्रकार वीरकाव्य की परंपरा में बैठकर सूफी के लिए अपने धर्म का प्रचार कुछ सरल बन गया । सूफियों ने हिन्दू-पुराणों के नामों तथा स्थानों को अपनी कथाओं में याद कर लिया है, परन्तु प्रायः प्रशुद्धियों के साथ ; 'गौरी-पार्वती' के साथ 'हनुमंत-वीर' सदा ही दिखाई पड़ते हैं, कृष्ण तक का धनुष ही आमुध है, राहु (राहुकेतु) तथा रोहू (मत्स्यवेध वाली मछली) में जायसी ने चपला कर दिया है । ध्यान देने की बात यह है कि जैन-कथाओं में पुष्पपात्र का मुख्य स्थान था, क्योंकि वही सबको जीतकर अन्त में 'जिन' बन जाता था, परन्तु सूफियों ने बौद्धों की योगिनी के भ्रमुकरण पर नारी-पात्र को मुख्य स्थान दिया है क्योंकि उसी योगिनी में असीम का रूप झलकता है ।

इन कथाओं पर बंगाली, बौद्ध तथा जैन साहित्य का प्रभाव देखने का अभि-प्राय केवल इनके सूत्रों को खोजना है । वस्तुतः उस समय तक ये कथाएँ "हिन्दुओं के ही घर की" हो चुकी थी, और वीरकाव्य के लोक-साहित्य में भी इनकी छाप लग चुकी थी । परदेश में रत्नों की इच्छा से भारत के सोदागर प्रायः जाते रहे हैं और उनकी गृहिणियाँ उनके विरह में विलाप करती लोक-भाषा के कवियों ने प्रायः देखी हैं, उनका सन्देश ले जाना पक्षियों का काम रहा है, "सम्बेसरसक" में नायक व्यापार के लिए ही विदेश गया था, ढोला-मारु की प्रसिद्ध कथा में भी नायक अर्बत्तोभी ही है^३, "बीसल-देबरसो" में राजा रत्न-संख्य के लिए परदेश गया और राजमती को नागमती के समान ही विरह में झूरना पड़ा था; प्रेम का सन्देश भी प्रायः तोता, हंस या कोई दूसरा पक्षी ले जाया करता था, "पृथ्वीराज रासो" में एक नायिका भी पचावती है । प्रेम की ये कथाएँ सभी देशों तथा सभी प्रदेशों के साहित्य में प्रचलित रही हैं । जिनमें एक ओर

१. श्री० रामासह तोमर : स्वयम्भू का रिदुखोमिचरिउ । (हिन्दी अनुशीलन, वैश्र-ज्येष्ठ, २००६)

२. न चावी भुधवुद्धीनां धर्मो मनसि भासते ।

कामार्थकथनात्तेन तेषामाक्षिप्यते मनः ॥४८॥ (उपमिति भवप्रपंच कथा)

३. पाँच पाना पीपल उमियो मारुजी

हो मरुजी होमयो है घेर धुमेर

मारुजी ढोला थें तो चाल्या चाकरी ॥

तो प्रेम के सम्मुख भीतिव (धय-सवय आदि) लम्बा को तुच्छ बतलाया गया है, दूसरी ओर धर्मीतिव लम्बा (नान-मनय आदि) की भी अवहेलना की गई है, समस्त विश्व प्रेम में डूबा हुआ है इससे इस रहस्य को जानकर न तो हम मिथ्या नान की उपासना करेंगे और न ससार की हानि हाथ में बिखने फिरेगे, सौराष्ट्र के उक्त गराय घोभा बिजने मयूर शब्दा में कहत है—

मिथ्या छ ज्ञात अने कोण्ट छ फाँ फाँ

धय धा जीवना बिस्ववाद हो,

गाला समझो ले साधा सरय में ॥

प्रेम भीनो प्राणिया प्रवातमाँ बिचरजे

प्रेम छ सर्वाष्टिनो सवाद हो,

गाला समझोले साधा सरय में ॥ (सेली अने बीजानन्द)

राजो पुन की कथाओं में बार तथा शृंगार रस का मेल होता था अना की धार्मिक कथाओं में शृंगार तथा रान्त का सूफिया ने शृंगार, वीर तथा गान्त तीनों को घोटकर मिला दिया है। राजो कथाओं में इतिहास का बड़ा महत्व था, धार्मिक कथाओं में बल्पना काफी थी सूफिया के समय तक सोर ने दोनों को एक कर दिया राजो कथाओं के नायक धनी थे धार्मिक कथाओं के प्रायः व्यापारी, सूफिया के नायक क्षत्रा राजा हैं परन्तु उनके नाम शत्रिया के जैसे नहीं हैं—आयसी ने तो राजा रत्नसिंह का नाम सौदागरी बनाने के लिए 'रत्नसेन' कर दिया है। धार्मिक कथाओं में नायक आदि का घम घम में कम दिया जाता था, राजो कथाओं में इसकी सम्भावना न थी, सूफिया ने अपने नायक का घम तो नहीं बदला परन्तु उनके विचार बिल्कुल बदल गये हैं। इन सूफी काव्या में लोक-साहित्य की परम्परा का नवीन रूप मिलता है।

विदेशी प्रभाव

मुसलमानों के मस्कारों में इन लोक-कथाओं के प्रति अवश्य कुछ धाकधण रहा होगा अथवा इनका एकाधिकार केवल उन्हीं की न मिलता, अन्य प्रादेशिक भाषाओं में भी उस समय एक प्रकार की लोक-कहानी मुसलमान सूफियों ने ही लिखी। हम ऊपर कह चुके हैं कि प्राचीन काल में ही भारत की लोक-कहानियाँ अरब आदि देशों

१ बंगाल में समग्र डेडू राजन मुसलमानों ने इस प्रकार की परन्तु छोटी-छोटी प्रेम कहानियाँ लिखी हैं जिनमें से कुछ के नाम ये हैं—

मधुमालार कित्ता, भातली-कुसुम-माला, काञ्चनमालार कित्ता, सली सोना, यामिनी मान, बेहुला सुन्दरी सोर चन्द्राणी, चन्द्रावतिर गू पी ।

(प्राचीन बागला साहित्य पर कथा)

पञ्चाव में धन्दुल हकीम ने 'यसुफ जुसेफा', धहमद धार ने 'कामरूप कामलता', धलाल्य शाह ने 'गणिपुन्न' इमाम बहा ने 'अब्रवदन' आदि कहानियाँ लिखी हैं 'होर' का संस्कृत चारिगाह तो प्रसिद्ध ही है ।

(एा इन्दोइवान टू पञ्चावी निटरेवर)

में जाकर शिष्ट समाज में स्थान पा गई थी, 'अलिफ सीला' की अरबी कथाएँ संसार में प्रसिद्ध हैं, सीला की दृष्टि से सूफियों की इन भारतीय कहानियों पर भी उनका कुछ प्रभाव जान पड़ता है। भसनवियों में कथा की रूपरेखा तो एक ही निश्चित^१ बनी हुई है केवल नाम बदलकर थोड़ा हेर-फेर करने से अनेक कथाएँ बन जाती हैं, सूफी कथाओं में भी यही प्रवृत्ति ज्यों-की-त्यों मिलती है; एक कथा की दूसरी कथा से इतनी अधिक समानता है कि एक काव्य दूसरे की भौतिक तत्त्व जान पड़ेगा, किन्-किन वस्तुओं का वर्णन करना है, किस प्रवृत्ति से करना है, अप्रस्तुत की कौन सी सामग्री रखनी है— यह सब मानो पहिले से ही निश्चित था। पारिभाषिक शब्दावली का प्रयोग किया जाय तो इस प्रकार कह सकते हैं कि हिन्दी के सूफी काव्यों में कथानक-कड़ियों (मोटि-पस) तथा अलंकार-कड़ियों का छाँटना अत्यन्त सरल है परन्तु उनका ठीक-ठीक उद्गम खोज निकालना सरल नहीं।

सीला की दृष्टि से अरबी कहानियों में मुख्य तीन विशेषताएँ हैं^२—जीवन का व्यापक तथा शोजपूर्ण चित्रण, भावों की मधुरता तथा गहराई, और कथाकार की कथा में अन्धानुरक्ति जो प्रायः भयादाहीन बन जाती है। ये तीनों गुण सूफियों की प्रेम-कहानियों में भी मिलते हैं। जब सूफी कवि वर्णन करने बैठता है तो उसको रुकने की आवश्यकता ही नहीं, और क्योंकि ये वर्णन घरेलू हैं इसलिए इनमें पाठक को रमाने की भी पूरी सामर्थ्य है। कुँवर सुजान प्रसाद में चित्रावली का चित्र देखकर मोहित हो गया, उसको अपने तन-मन की भी सुधि न रही; जब जनता उसको देखने के लिए पहुँची तो उसकी दशा पर अनेक प्रकार की कल्पनाएँ करने लगी—

कौऊ कहै मृगो एहि आई । होइ अवेत परा मुरछाई ॥

कोड कहै डसा साँप एहि मदी । सूरज उबय लहरि है चढ़ी ॥

कोड कहै ग्रहा राति कर भूला । ताँवरि आइ, रहिर तन सूझा ॥

कोड कहै रनि रहा एकतारा । कै शानी, कै चुरखलि छरा ॥

(चित्रा०, पृ० ३७)

यद्यपि कवि इन चित्रों में कोई कमी नहीं रहने देता, फिर भी वह यह समझता है कि उससे न्याय नहीं हो सकता—अनुभव तथा वर्णन में बड़ा अन्तर है, दृश्य का जो आनन्द अनुभव में है वह वर्णन में कहाँ सम्भव है?^३

अरबी कवियों के समान सूफी कवियों ने मधुरता का ही विशेष ध्यान रखा है और शोक से वे भाव ही अधिक लिए हैं जिनका सम्बन्ध हमारी सहज प्रवृत्तियों से है, अश्लील चित्रों की चर्चा हो चुकी है, दूसरे स्थलों पर भी शृंगार के बड़े सबल वर्णन हैं—

१. श्री अजरतनदास : उर्दू साहित्य का इतिहास, पृ० २३-४।

२. अरेबियन नाइट्स, ट्रांसलेटर्स फोरवर्ड।

३. मांडवी देखत ही बनें, रसना कहा न जाय।

कै जो बधाहा जान सो, कै जो बरातहि जाइ ॥ (चित्रा०, पृ० २००)

घानु पवन हों धाई ताहीं । तुम न कत गयाहु रन माहीं ॥

धनि न मन भरिदेखा योऊ । पिउ न मिला धनि सौ भरि जोऊ ॥

X

X

X

भोज हार घोर हिय घोनी । रही घमून बन नहि सोनी ॥

X

X

X

धुइ-धुइ काजर घाँवर भोजा । तयहुँ न पिउ कर रोवै पगोजा ॥

(पद्या० गोरा-बादन मुड दाना-गड)

भरबी कहानियों के आन्वयजन तथा तात्त्विक बापों की भार विज्ञान का उतना ही ध्यान गया है जितना उनकी नम्रता की धीर । सूफियों ने हिन्दी को दाना ही बस्तुएँ दी । विचारता म भी घसाउरीन के दोष-द्वय के समान कुछ है' ह जो मदी तर को यादव कर देत ह ए' ने अपनी माया से गुजान को रोने हा घान कहाँ स कहाँ पहुँचा गया राजाभी ऐसे ह जो हाथी तर को अपनी चाच में दबाकर धावाय में उठ गाते ह घौर भार घरी में ही घात समुद्र पार जा सकने ह । प्रेम क समान हा घान प्रभाव स वीमूढ करने वाले भयंकर तूफान भरबी कहानियों में भी ह तथा हिन्दी के सूफियों में भी ।

भरबी कहानियों का प्रारम्भ जिस ढंग से होना है वही ढंग इन प्रेम कहानियों में भी लिखाई पड़ता है । मेरा विना एक घनी सीढ़ीपर या जिससे घड़ी घनक दान-दासियाँ जल-योन तथा ऊट घ परतु उसने कोई सातान न थी । एर रात्रि को उसने स्वप्न देखा कि उसके एक पुत्र उषन होना जो थोड़ा दिन पीछे मर जायगा । समय पूरा होन पर मेरा माना न धुइको जन्म दिया तब विता न पड़ित तथा धोतियो धुलबाये ।^१ सवमुग्यन् व्यक्त की सन्तानहानता फिर रूप से सन्तान प्राप्ति प्राप्ति घटनाएँ रामायण काल से धाजतक मनोरजन का कारण बनी हुई ह परतु इनके बीच जादूगर सिद्ध तथा योगिया का सा जाना निश्चय ही धार्मिक प्रभाव है जो भारत में भी चल रहा था तथा धरव भी । भाग्य प्रमथा विधिको ऐसी घटनाओं के लिए उत्तरदायी ठहराया जाता है।^२ भाग्य से भी ऊपर धगर कोई है तो मारी क्योकि पुरुष के लिए प्राय वही भाग्यविधाभी बन जाती है वह जो कुछ चाहती ह कर सती है पुरुष का वग उससे सामन नही बनता^३ इसीलिए हरिणया व समान भरबी समक न यह सम्मति दी है कि मारी पर विचार नही करना चाहिए

१ अरेबियन नाइट्स भाग १ पृ० १४५६ ।

२ यही प० १६७ १६६ आदि ।

३ प्रयत्न करने पर भी भाग्य में न तो परिवर्तन हो सकता है घौर न उससे बचाव हो सकता है घौर स्त्री जो कुछ चाहती है वही कर लेती है पुरुष कुछ भी करे उसको रोक नहीं सकता । (यही प० १३)

यह नारी में सतीत्व तो मान ही नहीं सकता।^१ इसी प्रकार भाष्य के सामने घुटने टेककर अपनी कहानी कौतूहल से प्रारंभ करनेवाले हिन्दी के सूफी कवियों ने नारी-जगत् को भरोसे गालियाँ सुनाई हैं^२ जो उनसे पूर्व हिन्दी साहित्य में कभी नहीं था। यह एक आश्चर्य की बात है कि सूफियों की नारी में बौद्ध नारी की परंपरा भावना भी है तथा हिन्दू नारी की कोमलता भी,^३ वस्तुतः हिन्दी में ऐसा योग विदेशी (अरबी) प्रभाव का ही सूचक है।

अरबी कहानियाँ शहरशाद ने अपनी बहिन को इसीलिए सुनाई थी कि वे सब लोग जगते हुए रात्रि काट सकें,^४ इसलिए इन कहानियों का मुख्य उद्देश्य मनोरंजन है, परन्तु लेखक ने यह स्पष्ट कर दिया है कि ये कहानियाँ सीखनेवाले गंभीर व्यक्तियों को बहुत कुछ शिक्षा भी सकती हैं^५; सूफी कवियों का भी ठीक वही उद्देश्य था जिसकी चर्चा ऊपर हो चुकी है। अरबी कहानियों में एक प्रवृत्ति ग्रासोर्बाव की भी है, लेखक स्थान-स्थान पर कहता चलता है—‘ईश्वर उसको शपथ दे, “अल्लाह तुम्हारा भला करे”, ‘इंशाअल्लाह’ आदि; हमारे सूफियों का भी यही स्वभाव है; लोक-कहानियों का अंत प्राण भी यही होता है कि—“जैसा उनका हुमाँ, वैसा सब का हो”; सूफी लोग इस शुभ कामना के साथ-साथ पाठक को या तो उपदेश देते हैं या चेतावनी—

(क) जिमि काहू कह होइ बिछोऊ । अस जै मिलै, मिलै सब कोऊ ॥ (जा० प्र०, १८४)

१. स्त्री पर कभी भरोसा मत करो। (वही, पृ० १३)

स्त्री या कभी विश्वास नहीं करना चाहिए। (वही, पृ० १३)

इस पृथ्वी पर कोई भी स्त्री सती नहीं रही, और न अब कोई सती रहती है।
(वही, पृ० १४)

तुलना कीजिए :—

रहो नास्ति, अछो नास्ति, नास्ति प्रार्थयिता नरः ।

तेन नारव ! नारीणां, सतीत्वमुपजायते ॥ (पञ्चतन्त्रे, मिश्रमेव)

२. जो तिरिया के काज न जाना। परे धोख, पाछे पछिताना ॥ (जा० प्र०, ३५)

मूरख सो जो मतै घर नारी। (वही, पृ० ३५)

नारि-वेठ जेहि अंत नहि, बारिधि गहिर गंभीर। (चिन्ता०, ७६)

कहिसि कि महरिन्ह बुद्धि न रती। (वही, पृ० २३१)

३. एइ सब नारी चरित्र के प्रधानतः “बौद्ध” और “हिन्दु” एइ दुइभागें विभक्त करा हइया याके। चरित्रेर वृद्धता या मरुबभाव देखलेइ एइ सब नारीचरित्र बौद्धगन्धी एवं कोमलता देखलेइ इहारा हिन्दुभावाम्न बसिया अनुमित हइया प्राप्तितेछे।

(प्राचीन बांगाला साहित्येर कथा, पृ० ३५)

४. अल्लाह तुम्हारा भला करे, म्यारी बहिन, हमको कोई नई मनोहर तथा सुहावनी कहानी सुनाओ, जिससे रात्रि के चाफे घटे बीत सकें।

(अरेवियन नाइट्स, भाग १ पृ० २४)

५. तुम्हारी कहानी बड़ी अद्भुत है...चेतनेवाले को वह चेतानेवाली है। (वही, पृ० २६)

(ख) तेहि कुल रतनसेन उजियारा । धनि जननी जामा भस बारा ॥ (धही, २६)

(ग) भावता जा दिन मिलै, ता दिन होइ अनद ।

सपति हिए हुलाम भनि, कटि धिरहा दुस फर ॥ (माधवानल कामर दला)

परन्तु कुछ कहानियाँ का घन्त कवन क्या की समाप्ति में ही हो जाता है, यद्यपि ऐसे घन में भी मधुरता की कमी नहीं है—

(क) धो दोउ प्रेम विदिन होइ गएऊ । अत बियाह बोउ सग भएऊ ॥

(मनुराग बांगुरी)

(ख) गये सकल नप अपने घर को । मालति ब्याह गई मधुरर को ॥

(इन्द्रावती)

प्राथमिक भाषाभाषा में भी मूलकिया ने जो प्रेम-कथाएँ लिखी हैं उनमें ये सारी प्रवृत्तियाँ ज्या का त्या पाई जाती हैं इनमें मनोरमता तथा मधुरता दोनों हैं परन्तु कल्पना की अस्वाभाविकता भी कम नहीं, बगल के प्रसिद्ध विद्वान श्री दीनेशचन्द्र सेन ने इसीलिए यह कहा है कि इन काव्य की पंक्ति धरत तथा पारस की कहानियों का ध्यान^१ घन प्राप्त ही पा जाता है ।

पद्मावत

हिंदी की प्रेम कहानियाँ में सबसे महत्त्वपूर्ण जायसी का काव्य 'पद्मावत' है जिसमें काव्य सौष्ठव भी औरों से बढ़कर है तथा सिद्धान्त प्रतिपादन भी । पद्मावन की कथा के दो भाग किये गये हैं—पूर्वाह्न तथा उत्तराह्न पूर्वाह्न 'रत्नसेन-संश्लिष्ट गड तक पूरा हो जाता है क्योंकि यहाँ तक माने पाते नायक निद्रि-शाम कर सङ्कुशल तथा सानंद घन देन में आकर रहने लगता है उत्तराह्न का सूत्रपात राघवचैतन से ही है यदि वह न होता तो क्या माने चल ही न सकती थी । पंडित रामचन्द्र 'गुप्त का मन है कि पूर्वाह्न कल्पित कहानी है और उत्तराह्न का आधार इतिहास है^२ ।

पूर्वाह्न में चितौड़ तथा सिंहनगरी—ये स्थान एक रत्नसेन तथा पद्मावती—दो रत्न माग के पात्र मुख्य हैं । चितौड़ का वन जायसी ने बिलकुल नहीं किया और न रत्नसेन के विषय में ही रचि न्लिसाह है उसका अनुराग 'सिंघलदोष पद्मिनी रानी' से ही है कारण हम ऊपर बतला चुके हैं यह यायिनी की खोज का प्रभाव है । 'चितौड़' का नाम तो भारतीय समाज में उस समय भी उस प्रसिद्ध दुष्टता के कारण प्रत्येक व्यक्ति की जीभ पर था और चतुर कथक उसका भरसक लाभ उठाते थे—किसी भी गल्प, कथा या कल्पना का सम्बन्ध प्रसिद्ध नामों से जोड़ने पर उसका महत्त्व अपने प्राप्त ही बढ़ जाता है, कादम्बरिकाकार कवि बाण दण्डकारण्यान्त-पाति धात्रमपद का वनन करते हुए उसका सम्बन्ध राघव-गीता से जोड़ना प्रावश्यक समझते हैं (काद

१ एङ्काव्य (पद्मावती काव्य) कल्पनार क्तकथा अस्वाभाविक आदम्बर छाछे, सेइ सकल घन पंडित-पंडिते आरव्य ओ पारसपनेनर गल्पगुलिर क्या मने हम ।

(वधवाधा ओ साहित्य पृ० ५४५)

२ जायसी पद्मावती, भूमिका, ऐतिहासिक आधार, पृ० २२) ।

म्बरी, कथामुख) । शुक्ल जी ने 'रत्नसेन' को 'रत्नसिंह' या 'रत्नसी' मान लिया है जो धनुचित है, राजपूतों के नाम 'सिंह' पर होते हैं, 'सिंह' का बिगड़ा हुआ रूप 'सी' तो हो सकता है 'सेन' नहीं; जायसी ने पात्रों के नाम 'सेन' शब्दान्त—गन्धर्वसेन, चित्रसेन, नागसेन, कौवलसेन—सौदागरी प्रभाव से ही रखे हैं, जायसी के रत्नसेन में कोई भी राजपूती भूण नहीं है वह ऐतिहासिक रत्नसिंह का व्यंग्य-चित्र तो माना जा सकता है उसका प्रसिद्ध रूप नहीं; दोनों नामों में 'रत्न' शब्द का उभयनिष्ठ होना उतना ही महत्त्वहीन है जितना कि जायसी का 'चित्तीड़' ।

'पद्मावती' तथा 'सिंहलद्वीप' में तो उतनी भी ऐतिहासिकता नहीं मिलती । ऐतिहासिक रत्नसिंह की रानी का नाम क्या या यह ठीक नहीं कहा जा सकता, हाँ वह जाति की^१ पद्मिनी अवश्य थी, इसीलिए उसका रूप-सौन्दर्य लोक-प्रसिद्ध था; जायसी ने भी एक पद्मिनी नायिका का वर्णन किया है किसी रानी विशेष का नहीं—'पद्मावती' तथा 'पद्मिनी' शब्दों की लोकप्रियता पर ऊपर विचार हो चुका है, यहाँ इतना और कहना उचित है कि जायसी ने इन दोनों शब्दों को जातिवाचक तथा पर्यायवाची समझा है, और दूसरे प्रेमाश्रयान लिखने वाले भी अपनी नायिका को पद्मिनी बताया करते थे, पद्मिनी नारी के साथ स्वर्णभोग उनकी उच्चतम अभिलाषा थी—

(क) घर-घर नारि पदमिनी, मोहहि दरसन-रूप ॥ (जा० ग्रं १४)

(ख) पदमिनि रूप देखि जग मोहा ॥ (वही, २०)

(ग) बहूँ हौँ लौनि, कि बँ पदमिनी ॥ (वही, ३४)

(घ) जो पदमिनि तो मोरे, अछरी तो कबिलस ॥ (वही २०६)

(ङ) सिधल के जो पदमिनी, पठि देहु तेहि बेग ॥ (वही, २१७)

(च) रूप झुल्ल पदमिनी नारी ॥ (गालिरी कलाम, ३६०)

(छ) इन्द्रावति है पदमिनी, रंभा तुल न लाहि ॥ (इन्द्रावती)

जायसी के उपरान्त सफलता में दूसरा स्थान उत्तमान का है, जिसकी नायिका चित्रावली है, वह पद्मिनी तो नहीं है परन्तु उससे तनिक ही कम है अर्थात् वह चित्रिणी है^२; कवि ने कदाचित् इसीलिए उसका नाम चित्रावती (अथवा चित्रावली) रखा है । अभिप्राय यह है कि राफ़ी कवियों की प्रवृत्ति से जान पड़ता है कि वे नायिका का वर्णन करने को एक मुख्य उद्देश्य समझते थे, अधिकतर ने अपनी नायिका को पद्मिनी माना है, हाँ, जायसी ने उस जातिवाचक शब्द का उपयोग जनता को सुस्पष्ट करने के लिए भी कर लिया था ।

पद्मिनी 'जातिवाचक' अतः कल्पित है, परन्तु 'सिंहलद्वीप' नहीं । 'सिंहल' शब्द के सुनते ही हमारा ध्यान उस द्वीप की ओर जाता है जिसको 'लंका' भी कहते हैं । प्राचीन काल में इसको 'ताम्रपर्णी' कहते थे^३ । 'महावंश' में लिखा है कि राजकुमार

१. पद्मिनी चित्रिनि संखिनी अरु हस्तिनी वखानि ।

विविधि नायिका भेद में चारि जाति तिय जानि ॥ (भाषाभूषण)

२. निसि दुख देखा चित्रिनी, सब निसि एक एक जाम ॥ (चित्रा० ५०)

३. लेखर्स आन वि एनसेन्ट हिस्ट्री ऑफ इण्डिया, पृ० ७ ।

विजय और उनके भाषी जब प्रथम बार उम द्वीप पर पहुँचे तो बरगवट के बारण के पट्टी पर हाथ टेककर बैठ गये मिट्टी ताम्रवर्ण की थी, उसके स्पष्ट से उनकी हुये-नियाँ ताम्रवर्ण सी (तभी के पत्र जने रणवाली) हो गई, इसीलिए उस द्वीप का नाम ताम्रपर्णी पड़ गया^१ सिंहल नाम उस द्वीप के किसी मुख पर प्राप्त ॥ हाकर उस वंश के नाम पर है जिसने पहले पहल उम द्वीप की खोज की, बदाचित् जम्बूद्वीपवासी उसको सिंहल कहते थे, और उपनिषद् ब्रह्मणे वाले थे निवासी उमको 'ताम्रपर्णी'। राजकुमार विजय का बग सिंहल कहलाता था 'वर्षो' वमराज की भाषा से विजय के पिता सिंहवाहु प्रजा में आनक उत्पन्न करने वाले अपने पिता सिंह को मारकर ले जाये थे ((सिंह+स=सिंहल)^२ अस्तु 'ताम्रपर्णी' का नाम 'सिंहल' हो गया। इनके कुछ भाग 'मोज्जद्वीप' 'मुण्डद्वीप' तथा 'नागद्वीप' भी कहलाते थे।^३ इसके निवासी यज्ञ^४ तथा नाग ब्रह्मण्ये गये ह। बभ्रव तथा विसाम का यह क्षेत्र था, अनेक साहसी नव-युवक वहाँ जाकर पयवती स्थिया तथा असुर रत्नों के स्वामी बन जाते थे, दलपति का विवाह तो उस पर माहिन होने वाली यक्षिणी के साथ होता था परन्तु उसके साथियों की भी अपने अपने पत्र के अनुसार दूसरी यक्षिणियाँ मिल जाती थीं। राज कुमार पाण्डु बामुदेव सयासी के वेद में नाव द्वारा सिंहल पहुँचा, और पराक्रम सिंहा लाने के कारण उसका विवाह उस भद्र कात्यायिनी के साथ हो गया जिसके लिए समार के सभी लोग इच्छु थे (महावत प्रष्टम परिच्छद)। इस प्रकार की कथा में पचावती की कथा का आधार खोजा जा सकता है। पचावती का पिता बभ्रव-बभ्रव नाम से ('यक्ष न सही') गन्ध-नेत्र था उसके विनास तथा वैभव की कथा सीमा, पचावती के रूप पर सीनों सीमा के मधुर मँडराते थे, अतः में जम्बूद्वीप का एक राज कुमार सयासी बन, नाव में बैठ, वहाँ पहुँचा और अपना साहम दिखलाकर उस विश्व सुन्दरी का पाणिग्रहण कर मका।

पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने पचावती के रूप सौन्दर्य की वर्तमान सिंहलिनियों के रूप से तुलना करने पर यह निश्चय किया है कि जायसी का सिंहल ऐतिहासिक सिंहल अर्थात् लका न होकर राजपूताने या गुजरात का कोई स्थान^५ होगा। जायसी ने स्वयं भी 'सिंहल' को 'लका' से भिन्न कोई द्वीप माना है, सात द्वीपों के नाम गिनाते समय सिंहल और लका का प्रथम प्रथम उल्लेख किया है और सिंहल के राजा की लका के राजा से तथा सिंहलनगर की लकानगर से सब तुलना की है—

लकादीप क मिला अनार्द । बाँधा सरवर घाट बनाई ॥ (पृ० १२)

लका चाहि ऊँच बढ़ ताका । निरमि न आइ, लीठि तन याका । (पृ० १५)

१ महावत सप्तम परिच्छेद, छन्द ४१ ।

२- वही, षष्ठ परिच्छेद छन्द ३२ ३३ तथा सप्तम परिच्छेद, छन्द ४२ ।

३ महावत १५/५६, १५/१२७, १। ४७ तथा २०/१५ ।

४ वही १/२१ २२ तथा १, ८४ ।

५ जायसी सयासी, भूमिका, ऐतिहासिक आधार, पृ० २१ ।

लंका सुना जो राखन राजू । सेह चाहि बड़ ताकर सामू ॥ (पृ० १०)

और खजहूजा अन्नवन नाऊ । देखा सब राजन-अमराऊ ॥ (पृ० ११)

जायसी ने जो सात द्वीप गिनाये हैं उनका ऐतिहासिक या भौगोलिक महत्त्व है या नहीं, यह विचार नहीं करना, परन्तु यह निश्चय है कि इन नामों की जनता में काफी प्रसिद्धि रही होगी, 'कथक' इसीलिए इनका उल्टा-सीधा प्रयोग कर लिया करते थे । 'महावंश' के आधार पर इतिहासवेत्ताओं ने उन स्थानों की चर्चा की है जहाँ अशोक के समय में धर्म-प्रचार के लिए स्थविर भेजे गये थे (महावंश, द्वादश परिच्छेद), जम्बु-द्वीप के 'प्रत्यन्त' सात देशों (अथवा द्वीपों) की सूची दी गई है, डा० लॉ के 'अनुसार' यह प्रचार-क्षेत्र उत्तर में गान्धार, दक्षिण में सीलोन, पश्चिम में पश्चिमी समुद्र तट तथा पूर्व में लोन्नर वरमा तक फैला हुआ था । गिनाये गये स्थानों^२ में से कुछ स्थानों के नाम जायसी के द्वीपों से मिलते हैं जैसे सरनदीप^३ और स्पर्सभूमि, लंकदीप और लंका, दीप गमस्वयल और गान्धार, दीप महिस्वयल (या महत्त्वयल) और महिष्मण्डल—सरनदीप तो स्वर्णद्वीप या स्वर्णभूमि प्रसिद्ध है ही,^४ गर्मस्वयल गान्धारस्वयल ही हो सकता है, और महिस्वयल को नर्मदा का दक्षिणवर्ती प्रदेश महिष्मण्डल मानना पड़ेगा; इसको इतिहास के इस मत का भी समर्थन प्राप्त है कि अशोक के राज्यकाल में बौद्धमत उत्तर भारत में गली भाँति दूढ़ होकर पूर्व देश तथा दक्षिण देश में प्रवेश कर रहा था^५ । अब जायसी द्वारा गिनाये गये तीन द्वीप और रह गये—जम्बुद्वीप, सिंहलद्वीप, और दियाद्वीप; 'जम्बुद्वीप' के विषय में मतभेद को कोई स्थान नहीं है, 'सिंहलद्वीप' पर हम विचार कर रहे हैं; 'दियाद्वीप' वच जाता है, इसकी स्थिति पश्चिमी समुद्र तट पर माननी पड़ेगी क्योंकि पश्चिम ही एक ऐसी दिशा बच गई जिसका कोई स्थान शेष ६ द्वीपों में नहीं आ पाया है—जब तक कोई विद्वान् इस पर विशेष प्रकाश न डाले तब तक हम 'दियाद्वीप' को पश्चिमी समुद्र तट का द्वारका मान लेते हैं, बंगाली कवियों ने अपने मंगल काव्यों में पश्चिमी तट के लिए समुद्र यात्रा करने वाले वशिष्ठों का उल्लेख किया है, और कवि कंकण ने अपने चंडीकाव्य में अन्य मुख्य स्थानों के साथ द्वारका की भी सगौरव चर्चा की है ।

सिंहल को पहिचानने से पूर्व ऊपर के विवेचन से परिलक्षित दो निष्कर्षों को ध्यान में रखना आवश्यक है—प्रथम यह कि लोककथाओं में 'द्वीप' शब्द का अर्थ 'समुद्र के बीच में निकला हुआ 'स्थल'^६ नहीं है, प्रत्युत किसी भी भूभाग को 'द्वीप' कहा जा

१. उद्योगप्राप्ति शॉफ़ अलर्न बुद्धिस्व, पृ० ६० ।

२. बुद्धिस्व एण्ड अशोक, पृ० ७३ ।

३. श्रुतलजी ने लंका और सरनदीप को अलग-अलग मानने पर आपत्ति की है जो अनुचित है, वीर इतिहास में इनको अलग-अलग माना गया है ।

(दे० जायसी ग्रंथावली, सिंहलद्वीप-वर्णनखण्ड, फुटनोट १) ।

४. महावंश, द्वादश परिच्छेद, फुटनोट ३ ।

५. बुद्धिस्व एण्ड अशोक पृ०, ७२ ।

६. द्वीपोऽस्ति धामन्तरीपं यदन्तर्वा रिरिणस्तदम् । (अमरकोशः)

सत्ता है—भूखण्ड, देग, प्रदेश, नगर तथा द्वीप सभ एक ही धर्म में प्रयुक्त हुए हैं। द्वितीय यह कि जम्बुद्वीप के दक्षिण तथा पूर्व में भारतीयों के जो उपनिवेश बसे थे उनमें भारतीय सत्सृष्टि की इतनी अधिक छाप थी कि मुख्य-मुख्य नगरों तथा नदियों के सारे नाम भारतवर्ष के ही रख लिए गये थे—डा० भाण्डारकर ने चार मधुरा नगरों का उल्लेख किया है^१, ब्रह्मदेश में दूसरा भारत बसाने का तो सपना प्रधान हुआ ही बौद्ध धर्म के भारत बाह्य स्थानों की भी ज्यों-की-तथा आवृत्ति हो गई^२। यदि भारत के वामुन्व कृष्ण का सारा जीवन सिंहलराज पाण्डुवामुदेव के दीहित्र पाण्डुरामय के जीवन में प्रतिबिम्बित मिलता है (दे० महावंग नवम परिच्छेद), तो सिंहल के कनास आदि बिहार तथा अनुराधपुर आदि नाम भी ब्रह्मदेश में पाये जाते हैं।

मत्स्य के जीवन-काल में निम्न स्वविर द्वारा नियमित तृतीय धर्म सगीति भारत में बौद्धमत की अन्तिम सभा था इससे उपरांत उत्तर से धीरे धीरे बौद्धमत का सोप हान लगा, साथ ही उसका लका में उसका ही प्रभाव बढ़ने लगा। लका का धर्म अधिक कट्टर था, भारत में जहाँ महायान को अधिक आश्रय मिला वहाँ लका में हीन यान की धीरे धीरे के देशों में लका का प्रभाव अधिक था परन्तु उत्तर-पूर्व के देशों में भारत का। जब लका में भी धर्म का भ्रम लक्ष्मणाने लगा तो उसका एकमात्र गढ़ सुदूर पूर्व का कश्मीर हो बन गया—जो जोग एक समय जम्बुद्वीप में था, फिर किसी समय सिंहल में रहा वह अब ब्रह्मदेश में प्रगत बन दिखलाने लगा। सातवीं शताब्दी से ही ऐसे प्रामाणिक उल्लेख मिलते हैं जिनके अनुसार जम्बुद्वीप तथा लकाद्वीप के बौद्ध विद्वान् विगय अध्ययन के लिए ब्रह्मदेश जाते थे। सातवीं शताब्दी में नासदा के अध्यापक काञ्चीवासी धर्मपाल तथा प्यारहरी शताब्दी में बंगाल के प्रतीस दीपाकर बौद्धमत के विशेष अध्ययन के लिए इन पूर्व देशों में गये थे^३, प्रसिद्धतपुर के राजा प्रसिद्ध^४ (म. पू. १०७७ ई०) के शासन की तो स्वयं-मुग कहा जा सकता है। इधर भारत में ब्राह्मण धर्म फिर से जाग उठा था और गिगिन समाज बौद्धमत को छान चुका था, छठी शताब्दी से ही वे शास्त्रों की कुत्तई दी जाने लगी थी^५, बौद्धमत या तो कुछ बिहारों में बन्द रह गया या निम्नस्तर की जनता में बिलस हुआ। यह जनता धर्म का केन्द्र मात्र भी भारत के बाहर किसी द्वीप को जानती थी, धीरे धीरे भुवि-भरम्भरा स उठा द्वीप का नाम इस जनता में सिंहल था। लोक-साहित्य में सिंहलद्वीप इसी धर्म में प्राया है हिन्दी तथा बंगाली की अधिकतर लोक-कथाएँ सिंहल के बिना चलती ही नहीं यहाँ तक कि रामायण में भी बंगालियों ने दारण का विवाह सिंहलराज की पुत्री

१ लेखक ध्यान दि एन्टोर्ट हिन्दू आफ इण्डिया, पृ० १२।

२ हिन्दु कोलोनीज इन दी फार ईस्ट, पृ० २१५ तथा २१६।

३ पेंटर इण्डिया, पृ० ५६ ५७।

हिन्दु कोलोनीज इन दी फार ईस्ट, पृ० ८५।

४ हिन्दु कोलोनीज, पृ० २१० २११।

५ मध्यकालीन धर्म साधना, पृ० ६१०।

६ प्राचीन कथ साहित्य, कृतिवास्त, पृ० ६४।

से करा दिया है। इस प्रकार यह निश्चय है कि जायसी का धर्मद्वीप प्राचीन सिंहल (लंका) न होकर नवीन सिंहल या सिंहलाभास (ब्रह्मदेश का कोई भाग) है।

पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने सिंहल की स्थिति राजपूताने वा गुजरात में मानी है, श्री कालिदास राय ने भी दक्षरथ की समुद्राल वाला सिंहल जगन्मग वंसा ही कोई स्थान बतलाया है, तथा डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के अनुसार सिंहलदेश या त्रियादेश हिमालय के चरणों में स्थित नार्यों का कोई प्रसिद्ध परीक्षा-स्थान है।^१ परन्तु जायसी का सिंहलद्वीप इन तीनों स्थानों में से एक भी नहीं है, उस तक पहुँचने के लिए समुद्र-यात्रा ही करनी ही पड़ेगी, बंगीय लोक-कहानियों में भी समुद्री मार्ग से ही सिंहल पहुँचा जाता है।

जायसी ने जम्बुद्वीप से सिंहलद्वीप पहुँचने का समुद्री मार्ग बतला दिया है। दण्ड-कारण्य से दो मार्ग सामने आते हैं—एक सिंहल जाने वाला और दूसरा लंका के पास पहुँचाने वाला। लंका आते मार्ग को एक ओर छोड़कर उड़ीसा में समुद्र-तट पर जा निकलते हैं^२। बंगाली कवि बंशीदास के अनुसार सिंहल जाते समय एक ओर कलिंग और उत्कल देश रह जाते हैं दूसरी ओर दक्षिण का सेतुबन्ध रामेश्वर और कनकलका सामने दिखलाई पड़ती है।^३ कविकर्णण मुकुन्दराम के अनुसार सेतुबन्ध को एक ओर छोड़कर जब धनपति ने दूर से लंका के प्रासादों को देखा तो पूछा कि सिंहल कितनी दूर है ? फिर रात्रि-दिन चलते रहने के उपरान्त वे कालीदह (गंभीर सागर) को पार करके सिंहल नगर के निकट आ गये।^४ रत्नसेन के लौटने का भी जायसी ने ऐसा ही वर्णन किया है—

१. बंगाली कवि सिंहल—राजकन्या संगे दक्षरथेर विवाह दिया सिंहल द्वार लंका जे एक नय तहार्इ बलियाछेन । एइ सिंहल भारतेर सम्प्रेइ एकटा प्रवेश, मृगया करिते-करिते जेछाने पौछियो जाय । (वही, वही, वही)

२. नाथ सम्प्रदाय, पृ० ५५, तथा पृ० १६७।

३. परे भ्राइ बन परवत भार्ही । बंढाकरन बीऊ बन जाह्नी ॥
एक बाढ गइ सिधल, दूसरि लंक समीप ॥
आगे पाय उड़ीसा, घाएँ दिसि सो बाढ ।
बहिनावरत देइ के, उत्तर समुद्र के घाट ॥ (जोगी खंड)

४. कलिंग उत्कल देश डाइने, बुझ्या ।
सेतुबन्ध रामेश्वर राखिया बलिया ॥
सम्मुखे कनक लंका देखे सतक्षर ॥ (गनसा मंगल)

५. सेतुबन्ध सदागर पइचात् करिया ।
दूर हिते देखे साधु लंकार भयाल ॥
अलंघ्य सागर डानि आगे नाहि स्थल ॥
पथिक जिज्ञासे कत भोजन सिंहल ?

आध समुद्र ते आध नहीं । उठी बाउ आधी उनराहीं ॥
 मोहित चने जो चिनउर ताके । भय कुपय सब दित हारि ॥
 महिरावन क रोड़ नी परी । कहहु सो सेनुवध भुषि छरी ॥
 (देग यात्रा गढ़)

जगनाय कहें देला आई । भोजन रोपा भान बिकाई ॥

(समी समुद्र गढ़)

इन बरानों से यह स्पष्ट है कि (१) समुद्र यात्रा के लिए उड़ीसा में पुरी का बन्दर-गाह एक सामान्य स्थान था (२) मनुष्य नया लका को दूर से देखकर भाग का अनुमान लगाया जाता था (३) पूर्वी समुद्र में जिस ओर लका है उससे दूरी और भिन्न का माप (४) नया जग स लका दिखाई पड़ती है वहाँ से सिंहन आधी से कम दूर रह जाता है—जानबाल के मन में यह संदेह जाता है कि अब कुछ ही दिनों की ओर धान है । इस प्रकार सिंहन की ओर दक्षिण का कोई समुद्रतटवर्ती प्रसिद्ध स्थान है बगीच बरिचा ने जिसको अपनी कविता में पूरव देग कहा है और बगीच विद्वानों ने जिसको बौद्ध मन का क्षेत्र निम्नब्रह्म माना है^१ इतिहास यह बतलाता है कि उत्तर दक्षिण की भ्रमणा दक्षिण दक्षिण में भारतीय का भ्रमा जाना अधिक था और व समुद्री भाग में ही आते थे^२ ।

स्वर्णद्वीप या स्वर्णभूमि नामा का प्रयोग बह अनिश्चित अर्थ में होता था सुदूर पूर्व सभी देगा के लिए भी इन नामों का व्यवहार था तथा प्रदेश विषय या विषयप्रदेशों के लिए भी । मभव है जावा को कभी यह नाम मिला हो, क्योंकि एक समय इसका राजनैतिक प्रभाव सबन था यह पहले हीनयान तथा फिर महायान का क्षेत्र बन गया था मुम्वेक पवन यही सोचा जा सकता है तथा १३वीं शती में यहाँ का सिंहसारी राज्य बड़ा गतिगाली था^३ । तब सिंहन की खोज सुदूर-भाग द्वारा दिये गये मान राज्य के सीमा प्रदेशों का आश्रय देने के दिये गये ६ नामों में से प्रथम को

रात्रि दिन चले साधु तिलक गार्हि रहे ।

उपनीत धनपति हैता कालीबहे ।

बाह बाह बतिया डकेन सदागर ।

निकट हृदय राज्य सिंहन मगर ॥ (बड़ीकाव्य)

१ बगीच कवि भी पुरी से ही अपनी समुद्र यात्रा प्रारम्भ करते हैं ।

(प्राचीन बंगाला साहित्य-रत्नाकर, सेकाले बांगालीर साहित्य पृ० ७७) ।

२ बंगालीर 'पुर्वदेग' बरिचे ब्रह्मदेगके प्रदेश विषयत निम्नब्रह्म बुभाइतेछ जाति विचारहीन बौद्धगण के निम्नब्रह्म बोध होइ कविश्लेष करियर बतिते छन जे सब जानि एकाचारी नाहिक आचार । (वही वही वही पृ० ८४)

३ इण्डियन कोलोनिस्ट्स दू ब्रिटिश वाइ गोड लोअर बर्मापर फार सागर इन नम्बर ५५ दीन यू प्रोसीडेंट वाइ इण्डियन सड इटल दू अपर बर्मा
 (हिंदु कोलोनीज ० पृ० १६५)

४ हिन्दु कोलोनीज ०, पृ० ६६ से ६८ तक ।

म्राजकल श्री क्षेत्र सगंगा जस्ता है,^१ यह दक्षिण ब्रह्मदेश की समुद्र-तटवर्ती प्रसिद्ध राजधानी^२ थी, जिसमें पहले हिंदू संस्कृति का केन्द्र था और फिर राजा अनिरुद्ध की कट्टरता के कारण ११वीं शती में बौद्ध मत की सांस्कृतिक पीठ बन गई। जायसी का सिंहल यही श्रीक्षेत्र जान पड़ता है। श्री राहुल सांस्कृत्यायन ने श्री पर्वत नाम के एक सिद्धिपीठ की चर्चा की है^३ जो वज्रयानी सिद्धों का केन्द्र था, यह दक्षिण में था, वया आश्चर्य है कि भारत से बौद्धमत के साथ यह नाम (श्रीपर्वत या वज्रपर्वत) भी दक्षिण ब्रह्मदेश में अपने गुणों को ले गया हो, और ब्रह्मदेश के पुराने श्रीक्षेत्र में भारत के इस श्रीपर्वत के गुणों की कल्पना उस पिछड़ी हुई जनता ने कर ली हो? डा० हुजारी प्रसाद द्विवेदी स्त्रीदेश, धियादेश तथा सिंहल को एक मानते हैं, वया श्रीक्षेत्र को स्त्रीदेश (स्त्रीक्षेत्र) या सिंहल मानने में इससे अधिक कलना की आवश्यकता है, विशेषतः उस परिस्थिति में जब शेष सारी बातें वहाँ मिल जाती हों?

जायसी के सिंहलद्वीप में दो और बातों पर भी ध्यान जाता है। प्रथम तो यह कि जायसी ने बार-बार उसको लंका से तुलना की है, जिसका अभिप्राय यह है कि सिंहल का आदर्श जम्बुद्वीप की अपेक्षा लंका अधिक है, अर्थात् लंका का महत्त्व कम होने के साथ सिंहल का उत्कर्ष हुआ और क्योंकि यह उत्कर्ष बौद्धमत सम्बन्धी ही था, इसलिए सिंहल को लंका के उपरान्त प्रसिद्धीभूत धर्मस्थल मानना पड़ेगा। दूसरी बात यह कि जायसी ने सिंहली हाथियों की बड़ी प्रशंसा की है (सिंहलद्वीप-वर्णन-लंब, दोहा २० से २१ तक) जो स्वयं सिंहल के ब्रह्मदेश में होने का प्रमाण है।

जायसी के सिंहलद्वीप के साथ कदलीवन या कजरीवन (या कदली देश) का नाम भी प्रायः लिया जाता है। बगाल की गोरक्ष-विजय कहानियों में यह प्रसंग बड़े महत्त्व का है कि जब गोरक्षनाथ के गुरु मीननाथ कदली देश की कामिनियों के जाल में फँस गए तो गोरक्षनाथ ने उनका उद्धार किया था। गोविन्ददास (१८वीं शती) ने अपने कलिका-मंगल-काव्य में इस घटना का इस प्रकार उल्लेख किया है—

मीननाथ नामे छल एक महायोगी । भाव जानिते तेह हइलेन बैरागी ॥

शतेक कामिनी लैया कदलीर बने । अतिरसे अनुकोण हेल दिने दिने ॥

गोरक्षनाथ परम योगी मीननाथेर शिष्य । नाना यत्न करिलेक गुरुर उद्देश्य ॥

जायसी ने भी परम्परा के अनुसार 'कजरीवन' की कथा का संकेत किया है परन्तु गोरक्षनाथ के प्रसंग में नहीं, गोपीचन्द या भट्टहरि के ही प्रसंग में—

(५) जी भल होत राज ओ भोगू । गोपिचन्द नहि साधत जोगू ॥

उम्ह-हिय-दीठि सो वेस परेवा । तज राज कजरी-वन सेवा ॥

(जोगी खण्ड)

१. वही, वही, पृ० १६७-१६८ ।

२. साजय इंडियन इन्फ्राम्यूनेन्तेज् इंग दि फार ईस्ट, पृ० १३ तथा १५ ।

३. पुरातत्त्व-निबन्धावली, वज्रयान और चौरासी सिद्ध, पृ० १४१ ।

(स) जानो आहि गोविन्द जोणी । की सो आहि भरवरी विधोणी ॥

य विगता गए बजरी मारन । ए सिधस आए केहि पारन ? ॥ (बगल छड)

वस्तुतः जायसी की दृष्टि में बरखीवन और सिंहलद्वीप दो भिन्न भिन्न स्थान हैं, यह सम्भव है कि दोनों ही धार्मिक परीक्षा के क्षेत्र रहे हों, परन्तु दोनों का एक ही न सम्बन्ध चाहिए ।

यह पूछा जा सकता है कि क्या सचमुच जायसी के भा में इन स्थानों की भौगोलिकता भी थी । उत्तर निश्चय ही निषेधात्मक होगा । जायसी और उनकी परम्परा का इन स्थानों से गुना-गुनाया परिचय था, वे बगीच साध-बहिया के समान भी नहीं माने जा सकते जो समुद्रबीची लोग के ही बीच रहते थे । समुद्र तथा तटस्थ यक्ष नाम जायसी आदि का पूर्वी लोक कहानिया (बगीच लोक-काव्या) के प्रभाव में ही मिला होगा इसीलिए इनके नाम आदि विश्वसनीय नहीं हैं परन्तु वणों की सचाई पर सन्देह नहीं किया जा सकता । वस्तुतः जायसी की दृष्टि से तो उनका सिंहलद्वीप केवल काल्पनिक है—सिंहलद्वीप आहि बलासू । यदि 'आखिरी बलासू' के वणों से तुलना करते हुए रत्नसेन की सिंहल यात्रा पर विचार किया जाय तो यह रहस्य भी स्पष्ट हो जाता है ।

पद्मावन के पृथ्वी में (पद्म-वर्णन-छन्द तक के २६ श्लोक में) प्रत्यक्ष एक की कहानी प्रतीक रूप में बही गई है । रत्नसेन पैगम्बर का प्रतिनिधि भूपी गुप्त (या स्वयं पैगम्बर) है, भोलू सहस्र राजकुमार उनके अनुयायी हैं जो उसके रास्ते पर ईमान लाते हैं समुद्र का किनारा ही दण्ड का प्रारम्भ है भाव के साथ समुद्र नाना प्रकार की यातनाएँ हैं । घन में सिंहल का मुख स्वयं भोग है, पावती बीबी कातिमा जान पड़ती है क्योंकि उसी की दया से सबका उद्धार होता है ताते का बचन कुरान का उद्देश था । इस प्रकार रत्नसेन के बलासू पर ईमान लाने वाले गुफी मुरगिद के अनुयायी घने यातनाओं के सहने के बाद घन में घसट स्वयंभोग को प्राप्त करते हैं, और भोग सारे लाभ नरक बुद्धी में पड़े पड़े सहने रहते हैं । प्रेमपथ पर चलने वाला उस भाग को प्राप्त करता है जहाँ मरु तो है ही नहीं केवल सुख ही-मुख है और जहाँ जाकर फिर लौटना नहीं पड़ता ।^१ पहले पाँच समुद्र मरु से पूर की परिस्थितियाँ हैं जो इनमें डूब जाता है उनका उद्धार नहीं हो सकता । स्वार समुद्र में ससार का तिरस्कार है इसको बही पार कर सकता है जिसके हृदय में 'सत' ^२ है स्वार समुद्र में भोग का आनन्द है यदि मन पंग गया तो भोगभ्रष्ट हो जाता है^३, दधि समुद्र में प्रेमाग्नि है इसकी जलन व्यर्थ नहीं जाती^४ उन्नि समुद्र में प्रेम की लक्षण है^५, और

१ प्रेम-पथ जो पहुँच पारा । बहुति न मिल आइ एहि पारा ॥

तेहि पावा उत्तिम कलामू । जहाँ न मोचु सरा मुख बामू ॥ (बोहित छन्द)

२ सत सापी सत कर ससार । सत खेद नेद लाव पाव ॥ (सत मधु छन्द)

३ मनुष्या चाह दरब छो' भोगू । पथ मुताइ बिनास जोगू ॥ (वही)

४ दधि समुद्र देखत तस दाया । प्रेमक मुख दगध प साया ॥ (वही)

५ तलफ तेल बराह त्रिमि, इमि तलफ सब नीर ॥ (वही)

समुद्र में प्रेमोन्माद है^१ जिसके कारण ही सिंहल की यात्रा की जाती है। इसके अनन्तर किलकिला समुद्र आता है जो मृत्यु की यात्रा है, यह प्रलय का दृश्य है^२ जिसको देखकर होश-हवाश उड़ जाते हैं^३, इसी अवसर के लिए गुरु की विशेष आवश्यकता होती है।^४ इस 'पुले सरात' का चित्र जैसा पद्यावत में है वैसा ही 'आखिरी-कलाम' में भी—

(क) इहै समुद्र-बंध भँझवारा । खाँडे कं अतिवार निनारा ॥
तीस सहस्र कोस कं पाटा । अस साँकर चलि सकं न चाँटा ॥
खाँडे चाहि पैनि बहुताई । बार चाहि ताकर पतराई ॥
परा सो गएउ पतारहि, तरा सो गा कविलास ॥
कोई बोहिस अस पौन उड़ाहीं । कोई धमकि बीनु अस जाही ॥
कोई अस भल थाय तुलार ॥
कोई रँगहि जानहुँ चाँटी । कोई टूटि होहि तर साटी ॥ (पद्यावत)

(ख) तीस सहस्र कोस कं बाटा । अस साँकर जेहि चलै न चाँटा ॥
बारहु तँ पतरा अस भोना । खडग-धार से अधिकौ पैना ॥
जो धरमी होइहि संसारा । धमकि बीनु अस जाइहि पारा ॥
बहुतक जानौ रँगहि चाँटी । बहुतक बहे दाँत धरि साँटी ॥ (आ० कलाम)

यदि यात्री नरक-कुंडों में गिरने से बच गया तो अब अन्तिम समुद्र मानसरा में आता है, इसको 'मानसरा' क्यो कहा गया, इसका उत्तर भी 'आखिरी कलाम' में ही मिलेगा—यह दूध और पानी को अलग-अलग करने का स्थान है^५, यहाँ हमारे कर्मों का व्याप होता है। जब बीबी फातिमा की दया से सबका उद्धार हो गया तो रसूल और उसके अनुयायी भुल्लिखत जल से नहाकर सज-बजकर जमीनार के लिये बैठे, सबके बीच मुहम्मद ऐसे लगते थे जैसे बरात के बीच बुलहा बँठा हो^६, बुलहा मुहम्मद और बुलहा रत्नसेन में कोई भेद नहीं है; जिस प्रकार पद्यावती के अनूप रूप को देखकर रत्नसेन तन-भन की सुधि भूल जाता है उसी प्रकार परम ज्योति की झलक पाकर रसूल भूल्लिखत हो गया। स्वर्ग-भीम का वर्णन दोनों स्थलों में एक-सा है, इधर हूरें हं उधर पश्चिनीयाँ हं—आगे चलकर हूरों को 'पश्चिनी' कह दिया है, सिंहल की कामि-नियाँ तो अप्सराएँ थी ही। रत्नसेन की बरात तथा रसूल का जलूस बिलकुल एक-ही ही है, जिनको देखने के लिए अप्सराएँ बन-ठनकर झरोखों में आ बैठती हैं। जायसी

१. जो तेहि पिय सो भाँवरि लेई । सीस फिरं, पथ पैगु न देंई ॥ (वही)
२. भँ परल निमराना जबहीं । (वही)
३. नँ औसान सबन्ह कर, देखि समुद्र कं चाटि ॥ (वही)
४. एही ठाँव कहैं गुरु संग जीजिय ॥ (सात समुद्र संज्ञ)
५. नीर छोरे हुँत काढ़्य छाणी । फरब निनार दूध औ' पानी ॥ (आ० कलाम)
६. ऐसे जतन बियाहें, जस साज बरियात ।
दलह जतन मुहम्मद, बिहिरत जने बिहोतात ॥५३॥ (वही)

गले से लिपटी रहने वाली, अपनी कामुकता का परिचय वह विवाह से पहले ही दे चुकी थी^१, चित्तौड़ आकर उसने नागमती से बाकायदा कुश्ती की, जिसका समाचार सुनकर राजा स्वयं उस अलौकिक (पालतू पक्षियों की-सी) जोड़ी को बचाने के लिए उस स्थल पर आया^२। पद्मावती ने सबसे बड़ी भूल उस समय की जब वह एक मुखं दासी के कहने से सोलह शृंगार करके झरोखे से भलाउद्दीन को देखने पहुँच गई, यह सत्य है कि स्थियों में इस प्रकार की उत्सुकता होती है, इसीलिए अपने ही दुश्ता को देखने की अतुरता पद्मावती ने अपने विवाह के अवसर पर भी दिखाई दी, परन्तु नागमती भी तो स्त्री थी, और जो व्यक्ति उसको उसके पति से छीनना चाहता है उस दुष्ट का मुँह देखना क्या पतिव्रता के लिए उचित है—इस हीनाचार से यदि भलाउद्दीन यह समझता कि जिस प्रकार मैं इसके रूप का शीतलास हूँ उसी प्रकार यह मेरे बल-बैभव के सामने झुक सकती है, तो क्या वह चलती करता ? दूती कुमोदिनी जिन पक्षवानों को लेकर पद्मावती को पटाने आई थी उनको स्वीकार न करना उसके चरित्र का कोई विशेष गुण नहीं है; अन्त में भी पद्मावती ज़ोर न कर सकी प्रत्युत सती हो गई। इस प्रकार जायसी के नायक तथा नायिका ऐतिहासिक तो हैं ही नहीं, सामान्य से भी नीचे स्तर के हैं, उनमें न तो उनकी जाति के गुण हैं न उनके व्यक्तित्व के। जायसी ने जान-बूझकर कोई परिवर्तन न किया हो शायद हीन जनता के सामान्य गुणों को ज्यों-का-त्यों उन्हीं की बातों से अपना लिया हो।

काव्य-सौन्दर्य

सूफ़ी कवियों की प्रवृत्ति उनकी काव्य-शैली में भी भक्ति झलकती है, वे सामान्य जनता के मनोरंजन में योग देकर उसके ही जाते थे और उसका विश्वास प्राप्त करके उसकी अपना उपदेश सुनाते थे। जो कवि गम्भीर होते थे उनका टिफना बड़ा कठिन था, जायसी की तो सूरत देखकर ही लोग मजाक-उड़ारते थे^३, केवल उपर्युक्त प्रकृति ही

१. तुम हीरामनि कहौं बुझाई । दिन-दिन मदन सतावै आई ॥

जोवन मीर भयत अस गंगा । देह-देह हन्ह लाग अनंगा ॥ (जन्मखंड)

× × ×

मैं जानेंउँ जोवन रस भोगू । जोवन कठिन सम्राज विधोगू ॥

× × ×

जोवन भर भादों जस गंगा । सह्रैं देह, समाइ न अंगा ॥

(पद्मावती-वियोग-खंड)

और सहेली सब बियाही । भों कहैं देव ! कतहुँ वर नहौं ॥ (यसंत खंड)

२. पवन खवन राजा के साम । कहेसि सहहि पदमिनि ओ नाग ॥

हुनी सवति साम ओ गोरी । भरहि तो कहैं पावसि असि जोरी ॥

(नागमती-पद्मावती-विवाह-खंड)

३. जेहि मुख देखा तेह हंस, सुनि तेहि लागत आँखु । (पृ० ६) . .

उनका सफल बना सको। उरमान ने लिखा है कि उनको मनोरञ्जन की बातें इसनिए करनी पड़ती हैं कि यदि वे ऐसा न करें तो सोच उनकी गिनती उड़ात है^१, उनको गम्भीर बातों को सुनना या तो प्रश्न ही नहीं आता। भक्त विनोद एक सामन या त्रिमये भावरण में सूफी बवि अपनी सीसी कूटी 'मृग्य' जनता को पिता दिया करता था। इस काव्य में इसीलिए एक घोर खिलवाड़ है दूसरी घोर उपदेश, दोनों का उपयोग वही होता है जहाँ बवि खिलवाड़ करते अपने अज्ञान का परिचय देता हुआ अपने को गुरुद के योग्य सिद्ध करता है।

खिलवाड़ एक गम्भीरता के इस योग (ज्ञान प्रदान) के अर्थ उदाहरण सभी काव्यों में मिलते हैं, परन्तु सभी काव्यों में उसका रूप एक सा ही नहीं है। जायसी किसी लोकशास्त्र के पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग करते हैं और श्लेष अथवा यमक की सहायता से प्रस्तुत शब्दों के साथ-साथ उग शास्त्रविशेष की प्रथिमा अप्रस्तुत रूप से आती रहती है, लिपि छुटका (पृ० १२६), पासा (पृ० १२७), जोगी (पृ० १२६), बेनी (पृ० १६६) तथा फुलपारा (पृ० १६२) के प्रयोग तो प्रसिद्ध हैं ही, बाबा-मीठर (पृ० १२६) नन डान (पृ० २६४) आदि के स्थान भी देखने योग्य हैं। मुर मुहम्मद ने अनुशासक बामुरा में साहित्यशास्त्र के शब्दों को इस शैली के लिए अपनाया है, उनके यहाँ एक ही स्थान पर शास्त्रविशेष के सभी शब्द नहीं आते प्रस्तुत किसी शब्दों में एक शब्द है तो किसी में कोई दूसरा शब्द, इस प्रकार 'सातरस', 'कदना रस', 'उनमा', 'अकता', 'परलाप', 'निचय', 'सदेह', 'स्वाधीनभक्ति', 'कपलबिता', 'प्रेम पबिता' आदि रस, प्रेमदत्ता, अलकार तथा नायिका भेद के पारिभाषिक शब्दों का बड़ा भरा प्रयोग^२ 'अनुशासकबामुरी' में मिलता है। उरमान की बिचावली में 'बासकसेजा' (पृ० २२८), 'निमग्नहित' (पृ० २२६), 'नायिका घोर' (पृ० २२६) आदि साहित्य शास्त्र के, और 'सुरति' तथा 'महासुख' (पृ० २१०) आदि योगशास्त्र के पारिभाषिक शब्द हैं, तो 'माधवानन कामकदसा' में आलम ने रागा के साथ उनकी सभी रागि नियोज के नाम परिचय सहित गिना दिये हैं^३। सभी लोककहानीकारों ने अपने काम शास्त्र के ज्ञान का तो पूरा परिचय दिया ही है जायसी में दानुत बिचारने व ले दिना गूल, गगिनी लिपि तथा रागि के सब बाँधी लम्बा शब्द (पृ० १६८ ६६) है यह प्रथा अपभ्रंश के लोक-साहित्य में भी की बीर-काव्य में भी इसका प्रभाव रहा और

१ जी न हँसी तो सब हर्गहि, हमीं तो हँसी न छाड । (चित्रा० १७३)

२ विष के प्रेम गव जो राख । बवि तेहि प्रेमपबिता भाख ॥ (पृ० ६)

निचय जब दरसन निरखाव । अलकार सदेह न भाव ॥ (६६)

कदना रस उपभन है मोही । चित्री बिना जीव को सोही ॥ (७३)

३ बहुत अलाप राग राग पच पच संगे बाव । (आदि से लेकर आगे तक)

४ 'बिचावली' में सारे राग और उनकी रागिनियों के साथ साथ सप्तस्वर का भी विस्तृत परिचय दिया गया है । (देखिए, पृ० २१ ३०)

'पन्मावत' में भी देखिए 'राजा-बादशाह-मुड-रस', पृ० २३५

आगे चलकर 'रामचरित मानस' में भी इसकी छाया मिलती है।

ज्ञान-प्रदर्शन से रहित कोरी खिलवाड़ उन स्थलों पर मानी जावेगी जहाँ ऐतिहासिक नामों का द्रिष्ट प्रयोग है; ऐसे वर्णन 'पद्मावत' में हैं; शृंगार रस के प्रसंग में 'राम', 'रावन', तथा 'लछन' प्रायः द्रिष्ट हैं, सबसे सुन्दर उदाहरण 'रत्नरोन-पद्मावती-विवाह-खंड' में है—

हुलसी लंक कि रावन राजू ।

राम लखन दर सार्जहि आजू ॥' (पृ० १२३)

श्रीर कोरे उपदेश की प्रवृत्ति भी अनेक स्थलों पर है, प्रेम, ज्ञान, विद्या, मिथता, भाग्य, रूप आदि के विषय में सूक्तियों को बहुत कुछ कहना है। यह उपदेश जहाँ नीतिवाक्य बन जाता है उस रूप पर तो आगे विचार करेंगे, यहाँ किसी शब्द की बक पूरने वाली शैली को देखिए। किसी एक शब्द को बकड़कर उसका दम निकाल देना इन काव्यों का एक गुण है, प्रायः 'सत्त' तथा 'दत्त' दोनों भाइयों^२ पर यह आपत्ति आई है 'चित्रावली' (पृ० १६) में भी तथा 'पद्मावत' में भी; 'दत्त' का दूसरा नाम 'दिया' है, जायसी को 'दत्त' 'सत्त' से भी अधिक प्यारा था^३, इसलिए इसके वर्णन में उनका मन रम गया है—

पनि जीवन ओ तापर हीया । अँच जगत सहँ जाकर दीया ॥

एक दिसा तँ दस गुन लहा । दिया देखि सब जय मुख चहा ॥

दिया करँ आगे उजियारा । जहाँ न दिया तहाँ अँधियारा ॥

दिया मँदिर निसि करँ अँजोरा । दिया नार्हि घर भूतहि चोरा ॥

(पृ० ६१)

रेखांकित शब्दों के या तो श्लेष के कारण दो अर्थ हैं, या संकेत के कारण, सभी वाक्य दान तथा दीपक दोनों पक्षों में ठीक उतरते हैं; अन्तिम वाक्य का एक अर्थ तो सामान्य है—दीपक के कारण रात्रि के समय घर में प्रकाश रहता है, यदि दीपक न होगा तो घर में चोर घुस आवेंगे और सब कुछ चुराकर ले जायेंगे^३; दूसरा अर्थ बड़ा सुन्दर है—ज्ञान से मन में धर्म जगता रहता है यदि दान न होगा तो मन में काम, क्रोध आदि चोर घुस पड़ेंगे और उसको लीखला कर डालेंगे।

श्रीर काव्य का प्राण नाद तथा अत्युक्ति माने गये हैं, सूफी काव्य शब्द पर मुरब्ध थे—शब्द के अभिधेय एक या अनेक अर्थ तो यहाँ पर शोभा के कारण घनते ही हैं, शब्द के सांकेतिक अर्थ भी सराहनीय हैं। कुछ विद्वानों ने सूक्तियों के विदेशी काव्य

१. कमर (लंक) प्रसन्न हुई कि आज राजा उस स्त्री (रामा) के शृंगार (लखन) को लूटता हुआ (दर) उसके साथ रमस करेगा। दूसरा अर्थ—लंका प्रसन्न हुई कि आज राम और लक्ष्मण, रावण को मारकर, उसको मुशोभित करेंगे।

२. दत्त सत्त हैं दोनों भाई। दत्त न रहे, सत्त पड़े जाई ॥ (जा० अं० १७१)

३. भर्तृहरि ने धन की तीसरी भक्ति नाश ही मानी है—

दान भोगो नाशश्च तिस्रो गतयो अवन्ति वित्तस्य ।

यो न ददाति न भुङ्क्ते तस्य तृतीया गतिर्भवति ॥

में इस सावितिकता का देखकर यह अनुमान लगाया है कि सूक्तियों के सदेन गुप्त होने से इसीलिए वे इस शब्दों को ध्वननाते थे विरही श्रुषी काव्य की इस्लाम में भी सदा हर रहता था इसलिए खुला उपदेन न देकर वह सबेत् द्वारा समझने वाला को अपनी बात समझाता था भारत में सूक्तियों पर इस प्रकार का कोई ध्वनन न था फिर भी अपनी परम्परा की राशि के न छोड़ सके, दूसरा कारण युगप्रभाव भी था ही, यही समय 'संस्थाभाषा' के अन्तर्गतों का था यही समय 'उत्तरवैतिया' का था, सम्भव है युग की गति को समझकर ही सूक्तियों ने अपनी परम्परा के उस गुरु को यहाँ सुरक्षित रखा। ध्यान देना होगा कि पारसी कविता के प्रतीक व्यास, साका और शराय का हमारे सूक्तियों में पधिर प्रकार नहीं है, इनका अनुप्राण तो कुछ ऐतिहासिक नामों तथा कुछ प्राकृतिक पदार्थों से ही जान पड़ता है।

भारतीय साहित्यशास्त्र के अनुसार जहाँ अप्रस्तुत के कथन से प्रस्तुत की व्यञ्जना हो वहाँ रूपकातिशयोक्ति प्रलम्बित माना जाता है इस प्रयोग में यह भी प्रायः रसक है कि प्रमुखतः अप्रस्तुत ऐसा प्राकृतिक पदार्थ हो जो कविजीव में व्यञ्ज्य प्रस्तुत के लिए प्रसिद्ध हो यदि ऐसा न होना तो समझने में पाठक को बड़ी कठिनाई होगी, कदाचित् इसी ध्यान की ध्यान में रखकर साहित्यशास्त्रियों ने रूपकातिशयोक्ति के उदाहरणों में अप्रस्तुत के प्रयोग से नायिका या नायक के प्रगों का वर्णन ही रखा है। सूक्तियों ने इस प्रसाधन के भी पर्याप्त लाभ उठाया है —

(क) पन्नग, पञ्च मूल पहे लज्जन तही बईट । (आ० प० ५७)

(पन्नग = घोड़ी, पञ्च = मूल, लज्जन = नेत्र)

(ल) सति पर गलक दरत दिन देखा । (अनुराग बाँसुरी ७१)

(सति = मूल, गलक = घाँस)

(ग) लज्जन मएउ सवह बहै, भइ सति नैकलहि भेंट । (आ० प० १५४)

(लज्ज = नायिका का भावा, नैकल = नायक के घर)

सूक्तियों की इस प्रतीक शक्ती में इनकी रसि नहीं है जितनी कि एक दूरी प्रवीन प्रयास में, जहाँ पर दो व्यक्तियों (या दो स्थानों) का पारस्परिक सम्बन्ध दो प्रसिद्ध प्राकृतिक (या ऐतिहासिक) पदार्थों (या नामों) (यह व्यञ्ज्य सम्बन्ध जिनमें लोक प्रसिद्ध है) के प्रयोग से बतलाया जाता है। प्रथम वर्ण (प्राकृतिक पदार्थों के प्रयोग) में मालती-अपुर्णक मधुर-रसक चन्द्र-सूय, नायक-गति, कञ्च-सूय आदि के जोड़ों पर ध्यान देना पड़ता यहाँ व्यञ्जना करने गुरुओं और पारस्परिक सम्बन्ध की होती है इसीलिए यह भी हो सकता है कि व्यक्ति भेद से गुरु भेद की व्यञ्जना हो, जो व्यक्ति गति है

१ अनुराग बाँसुरी, (काव्यचर्चा, प० २२)

२ इन प्रतीकों का प्रयोग है तोसही परन्तु कस, पञ्चावती रत्नसेन भेंट सह
विनय कर पञ्चावति कलस । सुनि न, सुनही पिएउ पिवाला ॥
दिग घागमु घावे गर लेऊँ । सो मीन नइ नइ तिर देऊँ ॥
प, विप । कथन एक मुन मोर । चाप, विप । मधु घोर घोर ॥ (प० १४१)

उसका तारागण के साथ एक विशेष गुणवाला सम्बन्ध होना और सूर्य के साथ एक नितान्त ही भिन्न गुणवाला :—

- (क) चाँद सुख सत भँवरि लेहों । नखत मोलि नेवछावरि देंही ॥ (जा० ग्रं० १२७)
(चाँद = नायिका, सुख = नायक, नखत = सखियाँ) ।
- (ख) आयी जगन्नाथ दरवारा । ससिहर लिये संग दुइ तारा ॥ (चित्रा० २३३)
(ससिहर = नायक, दुइतारा = दो नायिकाएँ)
- १(ग) मधुकर भँवे कज वेरागा । कंज क मन सूरज सौं लागा ॥
सूर बरस जय कोल बिगासा । तब पूर्ज मधुकर मन आसा ॥ (चित्रा० १४७) ।
(मधुकर = कमलावती, कंज = नायक सुजान, सूर = नायिका चित्रावली) ।
- (घ) मधुकर कौं भइ मालति प्यारी ॥ (मनुराग वासुरी, ३६)
(मधुकर = नायक, मालति = नायिका) ।
- (ङ) कहाँ बसत केहि कुसुम भुन, मधुकर हिये विचार ।
भूलि रहा कह कोल कह, मालति बेलि संभाव ॥ (चित्रा० १६६)
(मधुकर = सुजान, कोल = कमलावती, मालति = चित्रावली)
- दूसरे वर्ग में ऐतिहासिक नामों के प्रसिद्ध सम्बन्ध में प्रस्तुत पारस्परिक सम्बन्ध की व्यंजना होती है; पभावत में इसके सुन्दर उदाहरण हैं—
- (क) छोड़ी राम अयोध्या, जो भावे सौ लेव । (जा० ग्रं०, २६५)
(राम = रत्नसेन, अयोध्या = चितौड़) ।
- (ख) भए अलोप राम श्री सीता । (जा० ग्रं० ३००)
(राम = रत्नसेन, सीता = पद्मावती) ।
- (ग) हनिबैत कहा सीय कुसलाता । राघव बदन सुनत भा राता ॥ (चित्रा०, १७५)
(हनिबैत = परेवा, सीय = चित्रावली, राघव = सुजान) ।
- (घ) जहँवा राम तहाँ पुनि सीता । (वही, १७६)
(राम = सुजान, सीता = कमलावती) ।
- (ङ) राम अजुध्या ऊपने, अछन वतीसो संग ।
रावन रूप सौं भूलिहि, दीपक जैस पतंग ॥ (जा० ग्रं०, २०)
(राम = पद्मावती, अजुध्या = सिंहल, रावन = रत्नसेन) ।
- (च) आजु मिली अनिरुध कहँ ऊता ॥ (जा० ग्रं० ११६)
(अनिरुध = रत्नसेन, ऊता = पद्मावती)
- (छ) राम जाइ भँटी कौसिला ॥ (वही, १८८)
(राम = रत्नसेन, कौसिला = 'माइ सुरसती') ।

सूफियों में एक तीसरे प्रकार का भी संकेत मिलता है, जिसको दुहरा प्रतीक

१. इस उदाहरण से स्पष्ट है कि "प्रतीक प्रयोग" में केवल दो व्यक्तियों के पारस्परिक सम्बन्ध की व्यंजना होती है, उन व्यक्तियों की नहीं; अन्यथा नायक को कमल एवं नायिकाओं को मधुकर तथा सूर्य कहने में दोष आजावेगा ।

बहु सजते हैं। बीसलदेव रामों' में एक प्रयाग 'बादल छाये है चन्द्रमा' है, जहाँ 'चन्द्रमा' 'युव' के लिए, तथा 'बादल' 'मात' के लिए छाया है, बादल का प्रप चन्द्रमा के प्रप पर निर्भर है और बादल के बंधन से एक अमृत गुण की व्यञ्जना होती है। जायमी में भी इस प्रकार के प्रयाग हैं—

(क) जयहि सुज कहें सागा राह । तबहि केवल मन भएउ छागह ॥ (पृ० १०६)
(सुज = नायक राह = बट)

(ख) घातु मूर दिन अथवा, घातु रनि ससि बूझ ॥ (पृ० २६६)
(सूर = तेज, दिन = नायक, रनि = नायिका, ससि = बालिका)

इस प्रमग में भी व्यक्तिया का व्यञ्जना न होकर उनके पारस्परिक सम्बन्ध के माध्यम भूत गुण की व्यञ्जना होती है।

एक दो उपर्युक्त विक्षेपनामा के घटिरिक्त सूक्तियों की सोच-बहानिया में एक गुदर प्रकृति नीति की भी है, और काव्य भी सोच-काव्य होने का नाते सूक्तिया से भरा हुआ है, परन्तु औरकाव्य में जिन गुणों को लेकर सूक्तियाँ छाती हैं उन गुणों का इन सूक्तियों में कोई स्थान न था वहाँ छाया उल्लाह व्यावहारिक नीति, राज नीति तथा जीवन की सफलता आदि पर ध्यान दिया गया है परन्तु यहाँ प्रेम, रूप, रोप सत्य, दान आदि का विषय प्राप्त है। इन स्थानों में कोई एक ही घटकार नहीं है, साम्य लाकृति इन बातों की परवाह भी नहीं करता—

(क) रूप तथा प्रेम—

१ जहाँ रूप तहाँ प्रेम । (विना० १३)

२ सदा न रूप रहत है, सत नसाह ।

प्रेम रूप के नासाह, से घटि जाइ ॥ (अनु० वांमुरी ६)

(ग) स्नेह—

१ का सो प्रीति तन माह बिलाई । सोह प्रीति जिउ साथ ओ जाई ॥

(जा० प्र० २२)

२ सो न नेह काहूँ सो कोउ । नाव भिट, बाहे जिउ बीउ ॥

पड़िले सुख नैहहि जब जोरा । पुनि होइ बदिन निराहत घोरा ॥

(वही ५०)

३ प्रेम की छाति जरे औ कोई । दुख तेहि कर न सेविरया होई ॥ (वही, ६५)

४ परिमल प्रेम न छाछ छपा । (वही ६१)

५ प्रीति वंति जिनि अरु कोई । अरुमें, भुए न छूट सोई ॥ (वही, १०८)

६ ऊपर राता भोवर निगरा । जारौं ओहि हरि प्रस हियरा ॥ (वही १६४)

७ बनहुँ प्रेम कि बाये होई । जरबस प्रेम कर नहि कोई ॥ (विना० १४६)

८ भीस निए तें बाढ़, अणिक मनेह ।

भोग न चाहै एहि अण, नेहो नेह ॥ (अनु० दा० ३५)

९ नेह न छिये छिपाए, जिमि सगसार ।

चट्टे बिसि त्व पहुँचाव, बदन-बहार ॥ (वही ८१)

(ग) सुन्दरता—

१. सुंदर मुख देखे सुख होई । सुन्दरता चाहै सब कोई ॥ (अनु० वां० ४५)

२. सुंदर मुख की आँखिन, चाही लाज ।

साज बिना सुंदरता, कौनो काम ॥ (वही, ७२)

(घ) शेष भाव—

१. दुइ सो छपाये ना छपै, एक हृदया एक पाप ॥ (जा० ग्रं० ३५)

२. रिस आपुर्हि, बुधि औरहि छाई ॥ (वही, ३७)

३. जेहि रिस के मरिये, रस जीजे । सो रस तजि रिस क्यहुँ न कीजे ॥

(वही, वही)

४. साहस जहाँ सिद्धि तहँ होई । (वही, ६२)

५. गुप्त चोर जो रहै सो साँचा । (वही, ६४)

६. जोगी और निदुर ए थोऊ । केहि आपन भये ? कहे जो कोऊ ॥

एक ठाँव ए गिर न रहाहीं । रस लेइ खेलि अनत कहूँ जाहीं ॥

(वही, १३६)

७. पुण्य न आपनि नारि सराहा, मुए नए सँबर पै चाहा ॥ (वही, १८२)

८. पाम न रहै छिपाएँ छिपा । छिपै पुन्य जो ग्रहनिनि जपा ॥ (चित्रा० ५४)

९. श्री निहृदं जानहु जिय माहीं । दुस दिन कर कोउ साथी माहीं ॥

(चित्रा०, १६६)

१०. जनमभूमि भों जल लजि कोई । तब लजि गुनी-विदग्ध न होई ॥ (अनु० २०)

११. जो न ठौर आपन पहिचाना । तेहि नसान आवर, पछिताना ॥ (वही० ७४)

१२. सुख सम्पति सब दीन्हा दाता । मारु न छोर भात सों लाता ॥ (इन्द्रावती)

सौन्दर्य-योजना पर विदेशी प्रभाव

हिन्दी में कविता करनेवाले मुसलमान कवियों की प्रवृत्ति को ठीक-ठीक समझने के लिए उनकी प्रस्तुत सामग्री की अपेक्षा अप्रस्तुत रूप में लई गई सामग्री अधिक महत्वपूर्ण है। सामान्यतः हम हिन्दी-प्रेमी मुसलमानों की दो वर्गों में रक्त सकते हैं—

(क) वे कवि जिनके सस्कार भारतीय हो चुके थे, (ख) वे कवि जिनमें विदेशीयन प्रचार वनकर उमड़ा पड़ता है। पहिले वर्ग में रहीम, रसखान, मुबारक गावि आते हैं, इनकी कविता तो भारतीय विचारों से भरी है ही, अप्रस्तुत रूप में आनेवाली सामग्री भी ठेठ भारतीय है; ये सभी कवि भारतीय आराध्य के ऊपर कुरबान^१ होकर उसकी श्यामल छवि^२ पर त्रिलोक का ऐश्वर्य वारने के लिए तैयार थे,^३ इसलिए भारतीय जीवन, भारतीय वनस्पति, भारतीय इतिहास, तथा भारतीय पुराणों से ही इनके

१. नंद के कुमार कुरवान ताँदी सुरत पै ।

साँडे नाल प्यारे हिन्दुवानो हो रह्यो सँ । (ताज)

२. मोहि बाकी स्यामताई लागति उज्यारी है । (आलम)

३. या लफुटी श्री कामरिया पर, राज तिहँ पुर की तजि ओरी । (रसखान)

अप्रस्तुत आये ह, रहोम कवि जब युवनी धाँसा था वषण करने समे तो उनकी कल्पना में ॥ वस्तुएँ ही धाँसे तेना कमल जिममें मधुकर बछा हाँ अथवा चाँदी के पात्र में रखी हुई सातिग्राम की पिण्नी,^१ जब हाथी की धूलि उड़ाव दला तो पुराणों या रहस्य उनकी समझ में आ गया^२ । रममान न जब बिरहिणी के नेत्रों की देखा तो जल बिहीन मछनी से उनकी तुलना^३ करने लग । इसी प्रकार के अनेक उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि इसी रचना में विदेशी प्रभाव नहीं है, भारतीय हृदय का ही निश्चल रूप है ।^४

दूसरे वग में सूची कवि आने ह जिनकी अप्रस्तुत सामग्री विद्वानों से ही ग्रथित आई है इनके काव्यों में विदेशी कथाओं के अनेक प्रसंग आने ह उस्मान में हदीस की कितनी ही बार आबन्धना पड़नी है कवि निहार ने सा भारतीय प्रेम-कथाओं को भूँटा समझकर यूसुफ-जुलेखा की साँच कथा^५ को भाषा^६ में बहना अपना उद्देश्य बनाया था । आदिल नौमेर की दानी-हानिम जूनवरन सिक्न्दर सुत्तमान तथा उमर बार-बार अप्रस्तुत बनकर आने ह भारतीय इतिहास के भी अप्रस्तुत हैं अवश्य, परन्तु केवल वे ही जिनको कथा से असंगत बनना सम्भव न था वहीं वहीं तो भारतीय सामग्री की विवृत कर दिया है । जना की लोक-संस्कारों में परिवर्तन की प्रवृत्ति पर हम ऊपर विचार कर चुके ह, यही केवल दृष्टान्त ही कहना और अभीष्ट है कि प्राचीन इतिहास से अनभिज्ञ होना तो क्षम्य है परन्तु उसकी विवृत करने का प्रयत्न असाधधानी कहकर टाला नहीं जा सकता । जायसी के पद्मावत में राम-भीष्म की प्रति सामान्य पात्र बना दिया गया है कितने ही स्थानों पर ऐसी व्यक्ति है जिसमें कवि की राम या सीता के प्रति कोई सम्झावना नहीं आन पड़ती—

(क) तो लगि मुगुनि न लेह तावा, राजन सिय जब साथ ।

कीन भरोसे भय कहौ ? औउ पराए हाथ ॥ (पृ० १००)

(ख) तुही एक म बाउर भेदा । अस राम दसरथ कर बेदा ।

ओहू नारि कर परा बिछोवा । एहि समुद्र भेह फिरि फिरि रोवा ॥

(पृ० १८२)

प्रथम उदाहरण में पद्मावती स्वयं ही रत्नमेन के लिए पत्र लिखते हुए अपने प्रमिलन

१ रत्नमेन पुतरी हयाम, मनी जलज मधुकर सत्त ।

क्यों सातिग्राम, रुपये के सरपा धरे ॥

२ धूलि उड़ावत सीस पर कहू रहोम बेहि काज ।

जैहि रज मुनि घरनी तरी, सो बूँडत गजराज ॥

३ उनहीं बिन क्यों जलहीन हूँ मीन सो धालि मेरी अँसुबानी रहे ॥

४ वे० हमारा लेख 'सूक्तियों की अवलोकन योजना'

(हिन्दी अनुशीलन वष २, अंक २, आषाढ़ भाद्रपद २००७)

५ भूँडि जानि सबसे मन भागा । अथ यह साँच कथा बित लागी ॥

६ भाषा माँ काहू ना गाला । मोरे मन दहय लिखि वाला ॥

की समानता इतिहास की एक प्राचीन एवं प्रसिद्ध घटना से करती है—जब तक सीता साथ थी तब तक रावण उसका भोग न कर सका, अब तो वह दूसरे के वन्दन में है, अब क्या आशा या भरोसा ? तो क्या कवि यह चाहता है कि रावण अधिक चतुर होता तो अच्छा था ? निश्चय ही 'रावन' शब्द का दूसरा अर्थ भी है तथा 'सिय' शब्द यहाँ पद्मावती के ही लिये आया है, परन्तु जो नीच ध्वनि उस वाक्य से निकलती है उससे कान बन्द नहीं किये जा सकते । दूसरे उदाहरण में पोत-भंग के अनन्तर हताश रत्नसेन को ब्राह्मण समझा रहा है—मैंने तो तु ही एक भूखं देखा है या एक और भी या दशरथ का (नालायक) लड़का राम, वह भी तेरे ही समान अपनी स्त्री को खोकर इसी समुद्र में बार-बार विलाप करता रहा था । मर्यादापुरुषोत्तम का जो एक विशेष गुण है धनन्य-स्त्रीश्रत, उसको कैसी मखौल से उड़ाने का प्रयत्न किया गया है ? लोक में राम के प्रति जो श्रद्धा है वह उनके कुछ गुणों ही के तो कारण, यदि उन गुणों को, एक-एक करके ही सही, काटते चले जायेंगे तो श्रद्धा कहाँ खड़ी रह सकेगी ?^१ इतना ही नहीं 'पद्मावत' में राघव को सीता^२ बना दिया है, ब्राह्मण या तो 'निपट भिखारी'^३ है या नीच दूत ।^४ इस प्रकार प्राचीन संस्कारों तथा प्राचीन विश्वासों के प्रति घोर तिरस्कार की भावना इन काव्यों में है; दूसरी ओर विदेशी विश्वासों तथा विदेशी इतिहास के प्रति झटूट श्रद्धा दिखलाकर अपनी प्रवृत्ति का परिचय इन कवियों ने दिया है ।^५

इतना ही नहीं, सूफी कवियों ने प्राकृत अप्रस्तुत भी विदेश से लिये हैं; जायसी में भारतीयता का प्रयत्न है, उस्मान ने भी प्रयत्न किया है, परन्तु मूर मुहम्मद वी नरगिस के बिना अपना काम नहीं चला सकते वे कमल को भूल गये और तैश्रो का उपमान नरगिस ही स्थिर हो गया^६, जायसी और उस्मान ने स्त्री जाति का उपमान फुलबारी को बनाया है^७ एक बार नहीं अनेक बार । स्त्री जाति के प्रति सूफी लोग फेवश विश्वास की भावना रखते हैं, किसी भी स्त्री के लिए "प्यारी"^८ कहना तो इनका

१. दे० हुनारा लेख "जायसी और रामकथा" । (साहित्य-संदेश, भाग १०, अंक ५, नवम्बर, १९४८)

२. राघव दूत सोई संतानू ॥ (उपसंहार)

३. बाम्हन हुत एक निपट भिखारी । (यनिजारा-खंड)

४. दूती एक विरिध तेहि ठंड । बाम्हनि जाति, कुमोदिनि गाऊँ ॥ (देवपाल दूती-खंड)

५. यह मुहम्मदी जन की बोली । जामों कंद-नवातें घोली ॥

बहुत देवता को नित हरै । बहुत मूर्ति आँधी होइ परै ॥

बहुत देवहरा हाहि गिरावै । संख-बाद की रीति निटावै ॥ (अनु० वां०, ४)

६. नरगिस फूल विलोकि सयाना । ओहि लोचन के ध्यान भुजाना ॥ (अनु०, वां० ३४)

७. पद्मावति सब सखी बुलाई । जनु फुलवारि सब चलि आई ॥ (जा० ग्रं० २३)

सखी सहेली लीन्हु हँकारी । आई सब जानहुँ फुलबारी ॥ (चित्रा०, ४६)

८. आप गई मंदिर फहै प्यारी । बहुतन को कर गई भित्तारी ॥ (इन्द्रायती)

स्वभाव है, ऐसा जान पड़ता है कि ऐसे स्थला पर हृदय की उदारता नहीं है प्रत्युत कामुकता ही है फलतः नायिका व उन भगा का वधन अधिक है जितनी चर्चा सम्पत्तमात्र में कामुकता मानी जायगी^१, सामान्य वधन में भी वही जपटता भ्रमरवती है^२, वाम शास्त्र गढ (चित्रावली) तथा स्त्री भेद वरुण-रत्न (पद्मावत) की तो चर्चा ही ध्वज है। मूर्तियों की नायिका इसलिए सौकुमार्य का प्रवर्तन बन गई है, उसके वस्त्र, उमका भोजन उसका हार और उसके धामू सभी हास्यास्पद बन गये हैं, उसका पान की पीव नियमना एक मनोरञ्जक दृश्य है—

मरुति व तार तेहि कर छोड़ । सो पहिरे छिरि जाइ सरोरु ॥ (जा० प्र०, २१६)

नस पान-हूँ क बाड़हि हेरो । अघर न गड़ पानि छोहि केरो ॥ (वही २१६)

खीर ग्रहार न कर सुकुंजारी । पान पून के रहे अघारी ॥ (वही, २०८)

क तेंबोल क पून अघारा । (चित्रा०, ७६)

बोहि क बोल जस मानिक भूषा । (वही, ६६)

छूट जो पीव सोव सब देखा । (जा० प्र०, ४५)

इन कवियों ने स्त्री के कुछ भगा पर विनोद ध्यान रखा है और उनके वरुण में एक विनोद गुण पर जोर दिया है इन भगों में और उनके विनिष्ट गुणों में कटि की सुहमना अग्रज की मधुरता स्त्री की उत्तुंगता तथा नेत्रा की वक्रता के विषय में सभी एक मत है, और ध्यान इस बात पर जाता है कि इनके वधन में इन कवियों ने रस निष्पत्ति की ओर अधिक मात्रावली नहीं लिखलाई इसलिए अधिकतर पंक्तियाँ या तो परपरा का निर्वाह या लाव-आहित्य का निन्दान होकर केवल रम्य सूक्ति मात्र बन जाती हैं, उनमें रति की व्यङ्ग्यता नहीं आता। जायसी ने नायिका की कटि इतनी भीनी^३ कर दी कि उसमान को उसमें अस्तित्व पर संदेह होने लगा, और नूर मुहम्मद ने कभी उसकी 'नाही' से निमित्त^४ समझा और कभी 'नाहीं' का निन्दान^५। अघर अमृत से भरे^६ हो सकने हैं परन्तु उसमान जब उनका वधन करने लगे तो उनके मुख में पानी^७ भर आया, नूरमुहम्मद जब कभी मधु और मिशरी को बाजार में विकता हुआ देखते हैं तब-तब उनका नायिका के अघरों का ध्यान आ जाता है^८, भाग्यशासी चित्र

१ जो देख वह उन्निध मुहावा । पूरव काम सो ध्यान सताव ॥ (यमुक-जुनेसा)

बारिजें दाग फरे अगवासे । अस नारंग वहुँ का कहें राखे ॥ (जा० प्र०, ४६)

२ अस क अघर अमी भरि राखे । अबाहि अछूत, न काहू चाखे ॥ (वही, ४४)

३ बसा लक बरन जग भीनी । तेहि तें अधिक लक वह खोनी ॥ (जा० प्र०, ४७)

४ लक छोन नहि न ॥ लजाहीं । कोठ कह आहि, कोठ कह नाहीं ॥ (चित्रा०, ६३)

५ पातर लक बैस की नाई । नाहीं सो निरजा जग साई ॥ (इन्द्रावती)

६ जो कोई 'नाहीं' देखन चाहै । ता कटि देख, नाहीं अहै ॥ (धनु० १३)

७ अस के अघर अमी भरि राखे ॥ अबाहि अछूत, न काहू चाखे ॥ (जा० प्र०, ४४)

८ अघर मुपानिधि बरनि न जाई । बरनत मति रसना पनियाई ॥ (चित्रा०, ७२)

९ जो मधु मिता और चित गण्ड । रामा अघरल सों सुवि भण्ड ॥ (धनु०, ४६)

कार जब उन अक्षरों का चित्र बनाने बैठा तो उसकी लेखनी भी मीठी हो गई^१। इन सब वर्णनों से जो च्यवन शोची गई थी वह न हो पाई, पाठक का मनोरंजन ही होता है अभीष्ट भाव तक वह नहीं पहुँचता; सूफी कवि यह समझता है कि जैसा उसका हृदय है वैसा पाठक का भी पहिले से ही तैयार, इसलिए संकेत पाते ही उसमें रसो-द्रव्य हो जायगा, वर्णन की सामग्री जुटाने पर वह निर्भर नहीं रहता।^२

सूफी काव्य में वीभत्स वर्णनों की ओर आलोचकों का ध्यान गया है, यह वीभ-त्सता संयोग भृंगार में भी है तथा वियोग में भी; चरण, हथेली, तथा अधर तीनों लाख होते हैं और प्रेमपात्र में चरम खींचने के सूचक हैं। हमारे इन कवियों ने प्रेम की जान पर लेखना मानकर प्रेमपात्र को प्रायः हृत्पत्र या हृत्पारिनी^३ कह दिया है, जहाँ भी रक्तवर्ण है वहाँ प्रेमियों का रक्त ही लिपटा हुआ मिलेगा—

(क) रक्त लाग रह पायन संग। जानहिँ सौग महाउर रंग ॥ (चिदा०, ७८)

(क) हिया काढ़ि जनु लीन्हैसि हाथा। रहिर भरी भ्रंयुरी तेहि साथा ॥

(जा० प्र०, ४६)

(ग) राता रक्त देखि रंगराती। रहिर भरे आछाँहुँ बिहँसाती ॥

(जा० प्र०, ४४)

फारसी का यह प्रभाव इन सूफियों में स्पष्ट ही दिखलाई पड़ता है। वे नायिका के अंग-अंग को जहाँ अत्यधिक कोमल तथा रमणीय मानते हैं वहाँ उसको विपैला तथा हृदय-वेधक भी कह देते हैं, उनके यहाँ प्रेम एक प्रकार से मृत्यु का प्रथम आमरण है, यह बात दूसरी है कि प्रेम पर मरकर प्रेमी अमर हो जाता है। यह मरण किसी उदात्त भावना का फल नहीं, प्रत्युत तत्कालीन खोखले जीवन का परिहास है, मरणोत्सव के चित्र सभी सूफी काव्यों में हैं जिनसे जीवन का अंधकार नेत्रों के सामने छा जाता है, परन्तु 'चिदावली' के चरखीसब का शोरखधंधा केवल मन्त्राफ यत्न करता है और देय-ताम्रों के समान हम भी उस दृश्य को 'यदि रहे' देखते रह जाते हैं—

मरन लागि बुहु वाद पसारा। सुनि सुजान धायो बेकरारा ॥

कहिंसि कि नेहहिन्ह युधि न रती। हीँ अब मरीं होहु तुन सती ॥

तीनहु गही मरन की देका। मरन न पाउ एक तँ एका ॥

देवता सरग जो देखत अहे। इन्हकर प्रेम देखि यदि रहे ॥

(२३१-२)

सूफियों का एक प्रसिद्ध अलंकार हेतुस्रेक्षा है, जहाँ पर प्रस्तुत के किसी विशेष गुण का उत्कर्ष दिखलाने के लिए उसको किसी प्राकृतिक सत्य का हेतु मान लेते हैं; नायिका के नखशिख का वर्णन करते हुए इस शैली का प्रायः व्यवहार सभी सूफियों

१. अधर तेहिक जो लिखि चितेर। भीठ होइ लिखनी नहिँ केरा ॥ (इन्द्रावती)

२. अस रूपवंती सुंदर आहै। बिनु देखैं सब ताहि सराहै ॥ (इन्द्रा०)

३. हृत्पारिनि हृत्पत्र लेइ चली ॥ (वसंत संद)

में मिनता है। लंगूर का भुल जाना होता है^१, सोने की चोंच ताल होती है^२, परन्तु इनके कारण जायमी ने स्वयं वर्णित किये हैं और व नायिका के शरीर की कुछ दशाएँ हैं। इसी प्रकार नायिका का धन-मी-दय भी कारण बन जाता है—

दारिद्र्य सरि जो न कैं सरा, फाटेउ हिया दरकि ॥ (जा० प्र०, ४४)

गये भयूर तमचूर जो हारे। उहे पुकारेहि साँझ-सकारे ॥ (वही, ४५)

सब न सम भा साँझ सवारा। तारैं जहैं सहैं बर पुकारा ॥ (चित्रा० ४४)

बहुँ पीनास सोऊ सर नाहीं। तारैं रघ्न बनेबे माहीं ॥ (वही वही)

जायसी एक बदम और भी धाग बड़े हैं और ऐसे स्थला पर उहाने उम गैली का प्रपनाया है जिसको प्रखलीक बनवार कहते हैं नायिका के धन में पराजित होकर अपने उस गुण के लिए प्रसिद्ध पशु या पक्षी मात्र बदले की मायना से सभी नायिकाओं (या नायिका की जाति = मनुष्यमात्र) को कष्ट देना है—

(क) बसा लक बरा जग भीनी। तेहि ते अधिक सज वह सोनी ॥

परिहैंत नियर भये तेहि बसा। लिए सज लोगह कहैं डसा ॥ (पृ० ४७)

(ख) तिघ न जीता लक सरि, हारि सोह बनवायु।

तेहि रिस मान्स रक्त पिय, खाइ मारिक मानु ॥ (पृ० ४७)

ईश्वर की स्तुति करते समय सूफी कवि एक मौलिक प्रणाली को प्रपनाते हैं, ईश्वर जब किसी वस्तु को बनाता है तो उसकी आवश्यकता का अनुभव भी उत्पन्न कर देता है, जब उसने कोई रोग बनाया है तो राख ही उसकी औषधि भी बना दी है, उसकी सृष्टि में कोई भी वस्तु व्यर्थ नहीं है सब एक दूसरे के लिए ही है। इस विचार को रितने सरल एवं प्रभावपूर्ण ढंग से कवियों ने पाठक के सामने रखा है—

(क) बीहेसि दरब, गरब जेहि होई। बीहेसि सोभ, अघाइ न कोई ॥

बीहेसि निमन, सदा सज घहा। बीहेसि मोचु, न कोई रहा ॥

(जा० प्र० ९)

(ख) बीहेसि बाया, जेहि जग घोषा। बीहेसि माया, जेहि न सैनोषा ॥

बहिले औषध मूरि बनाये। ता पाछे सब रोग उपाए ॥

(चित्रा०, १)

वर्णन में कवि लोकोक्तियों की प्रायः सहायता ले लिया करते हैं ये लोकोक्तियाँ श्रोत्र में मात्र भी प्रचलित हैं और अभीष्टार्थ का उभेद देने में पूरी सफलता है। सूफी लोग लोकोक्तियों का उपयोग नृक्षशिक्ष आदि के वर्णन में नहीं करते, प्रत्युत दान, माय, मान्नि व्यक्ति के तथा धीनलना, ऊँचाई आदि स्थानों के गुणों की सूचना देने के लिए करते हैं—

परी नाथ कोई छुब न पारा। भारम मानुष सोन उछारा ॥

गऊ सिंह रंगहि एव बाटा। (जा० प्र०, ६)

१ जरा लंगूर सु राता उहाँ। निबसि ओ भावि भएउं करमुहाँ ॥ (पृ० ५६)

२ मोहि रक्त लिनि बीहीं पाती। सुझा जो सीह भोंच मइ राती ॥ (पृ० ६६)

मलय समीर सोहावन छाँहा । जेठ जाड़ लाग तेहि माँहा ॥ (वही, ११)
 अत भा अबल मते हरि बानी । छाया नवा पुराना पानी ॥
 पुहमी परं न पावै कोटा । हस्ती चाँपि सकै नहि चाँटा ॥
 गाय सिंह गवनहि एका गली ॥ (चित्रा० ८)

पद्मावत तथा चित्रावली

सूफियो ने हिन्दी में एक दर्जन से अधिक प्रेमकथाएँ कही हैं, जिनमें से आज केवल आधी दर्जन ही देखने को मिलती हैं^१, सम्भवतः कुछ और भी पुराने पुस्तकालयों या संग्रहालयों में दबी पड़ी हों; बंगभाषा के मुसलमानों ने उस पुरानी लहर में जो इसी प्रकार का प्रेमसाहित्य लिखा था वह 'केच्छा साहित्य' (किस्सा साहित्य—बाजारू साहित्य) नाम से मिल जाता है, परन्तु उसको कोई पढ़ता नहीं। जायसी ने 'पद्मावत' में सात^२ प्रेमकथाओं का नाम लिया था, परन्तु उसने यह नहीं कहा कि वे सब कथाएँ लिखी जा चुकी थीं, उसका संकेत केवल यह है कि लोक में वे कथाएँ उस समय प्रचलित थीं।^३ आगे चलकर उस्मान ने केवल तीन ही कथाओं की चर्चा की है^४, सम्भवतः संख्या इसलिए कम हो गई कि उस्मान की दृष्टि में केवल लिखित कथाएँ ही थीं। अस्तु, इन कथाओं में से अधिकतर तो बाजारू ही हैं, पद्मावत इनमें सर्वोत्तम है और दूसरा स्थान चित्रावली का है।

जायसी की रचना औरों की अपेक्षा अधिक ग्रीव है, अधिक साहित्यिक है; हिन्दी के सूफी-साहित्य की सभी विशेषताएँ तथा लोक-साहित्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ तो उसमें मिलती ही हैं, भारतीय परम्परा से भी कुछ गुण 'पद्मावत' में आये हैं। जायसी ने भारतीय साहित्य का अध्ययन किया हो, ऐसा तो उनकी रचना से नहीं जान पड़ता, परन्तु भारतीय वीरकाव्य उन्होंने सुने थे और उनकी कुछ बातें अपना भी लीं, जिनमें से मुख्य है शृंगार और वीर की सामग्री को मिलाकर रचना—अथवा प्रस्तुत शृंगार

१. बंशायन (मुल्ला बाऊब), मिरगावती (कुतयन), पद्मावती, मधुमालती (मंभन) नाथवानल कामकंदला (आलम), इन्द्रावती (मूरमुहम्मद), चित्रावली, अनुराग वाँसुरी, मुसुफ-भुलेखा (जिसार), खंडरावती, स्वप्नावती, मुरधावती, प्रेमावती।
२. हिन्दी साहित्य सम्मेलन ने 'सूफी-काव्य-संग्रह' के काम से कुछ प्रेमकथाएँ छापी हैं।
३. विक्रम धेंसा प्रेम के चारों। सधनावति कहें गएउ पतारा ॥
 मधूपाछ मुगधावति लागी। गगनपुर होइगा बैरागी ॥
 राजकुंवर कंचनपुर गयऊ। मिरगावति कहें जोगी भयऊ ॥
 साध कंवर खंडायत जोगू। मधुमालति कर कीन्ह वियोगू ॥
 प्रेमावति कहें सुरपुर साधा। ऊषा लागि अनिलधर बर बाँधा ॥ (पृ० १००)
४. बहुतहु ऐसे जोउ पर खेसा। तू जोगी कित आहि अकेला ॥ (वही)
५. मृगावती मुख रूप बतेरा। राजकुंवर भयो प्रेम अहेरा ॥
 सिधल पद्मावति भो रूपा। प्रेम कियो है चितउर भूपा ॥
 मधुमालति होइ रूप देखाया। प्रेम मनोहर होइ तहें धाया ॥ (चित्रा०, १३)

है ता अग्रस्तुत वीर, और यदि अग्रस्तुत वीर है तो अग्रस्तुत शृंगार । 'गारा बादन-मुद
मात्रा-खड व' मिगार-बूझ' (पं० २८६) में वीरकाव्या की वही प्रणाली है जितनी
'रूपक वध' वह भाषे ह, और जितनी आवायों ने 'परिणाम भलकार कहा है' 'बाद-
गाह चण्ड खड' (पं० २२१) में अस्तुत विषय वीररस का है परन्तु सोचा का 'मन
धारी नारी के रूप में जियाने ने लिए अग्रस्तुत शृंगार रस कर दिया है--

संदुर आवि सोत उपराहीं । पहिया तरिवन धमकत जाहीं ॥

कुच मोला-मुह हिरदय लाए । चचल धुजा रहहि छिटाए ॥

रसना सूख रहहि मुख खाले । सबा जर सो उनवे बोले ॥

इस प्रकार के कथनों में अग्रस्तुत विषय इतना प्रभावशाली है कि अस्तुत की पाठक
विलकुल भूल जाता है । तत्परा प्रसिद्ध उदाहरण 'पट शत्रु-वधन-मंड' (पं० १४८) में
वीर मिगार दाऊ' का जीतने वाले 'जीगी' रत्नसेन का है । जहाँ पर भी वीर-परम्परा
का रूपक-वध ही माना जायगा । इस प्रकार के उदाहरणों से एक बात स्पष्ट है कि
वद्यपि दो भिन्न रसों की समानांतर सामग्री अस्तुत अग्रस्तुत रूप से आती है फिर भी
यदि इस सामग्री को प्रलय रसा जाय तो उतनी हानि नहीं होती जितनी कि इस सामग्री
को एक रूप करने के रूपक बना देने से, रूपक में यदि अग्रस्तुत और अग्रस्तुत भिन्न भिन्न
रसों के हाथों ता पाठक पर अग्रस्तुत का ही प्रभाव पड़ेगा क्योंकि अग्रस्तुत से उभरा
परिचय प्रयोगाङ्गन पुराना होता है फलतः वक्ष्य विषय अभीष्ट रस की दृष्टि से निर्भीक
बन जायगा ।

जायमी में बला और का प्रपेक्षा अधिक है जहाँ दूसरे कवियों ने हेतुप्रेक्षा
का चमत्कार खिलवाया है वहाँ जायमी एक कदम और आगे बढ़कर प्रत्यनीक की सहा
पना लेते हैं यह ऊपर कहा जा चुका है । कहा वही कि प्रत्यनीक की ओर तो नहीं
बना परन्तु उपप्रेक्षा पर भी नहीं रहा, उसने प्रपेक्षा-साय^१ मित्र मानकर भक्ति-योगिनि
का चमत्कार खिलवाया है—ऐसे स्थलों पर प्रसम्भ-प्रे सम्भ-च वाला सम्भ-पानि-
योगिनि भलकार बड़ा सुन्दर है । तीते की चाब लाल होती है और बसा का धारी
पीला, परन्तु जब इनका कलात्मक कारण बतलाते हुए हम यह कहें कि रक्त में भीगी
हुई बिट्टी के नारण सोते का चाब लाल हो गई और नायिका की कटि से पराजित
होकर बसा पीली पड़ गई ता ऐम स्थला पर हेतु की चमत्कारपूर्ण सम्भावना के कारण
हेतुप्रेक्षा भलवार भाग जायगा । बसा' वाले उदाहरण में यदि यह और कह दिया
जाय कि उमी पराजय का बदला लेने के लिए बसा शत्रुजाति (मनुष्य मात्र) को
हसती फिरती है तो फिर यह चमत्कार प्रत्यनीक^२ बन जाता है । इन सभी उदाहरणों
में अग्रस्तुत सामग्री ऐसी है जिसका अभीष्ट गुण के विषय में यह सोचा जा सकता है

१ पं० रामचन्द्र गुप्त जायमी प्रयावली भूमिका, पृ० ११६ ।

२ सिद्धलेख्यवशात्प्रत्यनीकनिपत्तेः । (साहित्य-पत्र)

३ प्रयत्नोत्पन्नानेन प्रतीकारे रिपोपदि ।

तदोपस्य तिरस्कारस्तस्यवोत्पन्नस्य ॥ (साहित्यदर्पण)

कि वह शायद पहिले न भी रहा हो—कौन कह सकता है कि तोते की चोब सदा से ही लाल है, और बसा का शरीर सदा से ही पीसा है ? परन्तु कुछ वस्तुएँ ऐसी हैं जिनके विषय में यह प्रश्न ही नहीं उठता जैसे सूर्य का दीप्त होना, आकाश में इन्द्र-धनुष का निकलना आदि प्राकृतिक व्यापार, क्योंकि यदि इन व्यापारों में वह गुण न रहा होगा तो वे व्यापार भी न रहे होंगे—उनका अस्तित्व ही उन गुणों पर निर्भर है। ऐसी स्थिति में जो सम्भावना होती है वह वर्षा-वस्तु के गुण तथा अप्रस्तुत के गुण दोनों को नित्य एवं नित्य-सम्बन्धित मानकर चलती है—

(क) जेहि दिन दसन जोति निरमई । बहुत जोति जोति ओहिभई ॥

रखि ससि नखत दिपहि ओहि जोती । रतन पदारथ मानिक मोती ॥

(पृष्ठ ४४)

(ख) उहै धनुक किरसुन पर ग्रहा । उहै धनुक राघो कर गहा ॥

आहि धनुक रावन संघारा । ओहि धनुक कंसासुर मारा ॥

ओहि धनुक चेधा हुत राहु । मारा ओहि सहलावाहु ॥ (पृ० ४२)

जायसी की अप्रस्तुत योजना में एक विशेषता यह है कि अनेक स्थलों पर उनके अप्रस्तुत भी पाठक के सामने (प्रस्तुत के साथ) ही दिखाई पड़ते हैं, फलतः पाठक की कल्पना में भटकना नहीं पड़ता प्रत्युत वह अनायास ही प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दोनों की समशीलता का आनन्द प्राप्त कर लेता है। 'नागमती-वियोग-खंड' में एक और तो नागमती के विरह-विह्वल अंग है (प्रस्तुत) दूसरी ओर प्रकृति की वैसी ही सामग्री (अप्रस्तुत) है, दोहरी सामग्री से रसोद्रेक अधिक सहज बन जाता है—

हिय हिडोल अस डोलै मोरा । विरह भुलाइ देइ भकभोरा ॥

बरसै मघा भकौरि भकौरी । मोर दुइ नैन खुबै जस मोरी ॥

पुरवा लाग भूमि जल पूरी । आक जवास भई तस भूरी ॥

तन जस विअर पात भो मोरा ॥

'सात समुद्र खंड' में रत्नसेन और उनके साथी प्रातःकाल सातवें समुद्र 'मानसर' पर आये, उस समय कमल खिले हुए थे, उनके पत्ते जल पर छाये हुए थे, अनर कमलों में रस-पान कर रहे थे, नाविक भी हँसते हुए, वहाँ पहुँचे—

देखि मानसर रूप सोहावा । हिय हुलास पुरइनि होइ छावा ॥

कँवल खिगस तस बिहँसी-देही । और दसन होइ कै रस लेहाँ ॥ (पृ० ६७)

यहाँ अप्रस्तुत सामग्री प्रस्तुत बनकर रसोद्रेक में दोनों सहायता कर रही है—

हुलास = पुरइनि, कँवल = देही, और = दसन ।

पद्मावत में अनेक चमत्कारपूर्ण स्थल हैं, कही पद्मावती के रूप से पराजित होकर पूर्ण शक्ति का घटते-घटते अभावस्था बन जाना और फिर द्वितीया के रूप में नवनिर्माण (पृ० १६); कही विरह की कष्टमयी रात्रि को ज्यो-त्यो बिताने के लिए बीछा-निनाद और उसका विपरीत फल (पृ० ७२); तो कही बीबन स्त्री यादिका में 'कुंजर-बिरह' (पृ० ७४), बीबन-पक्षी पर विरह-आघ का आक्रमण आदि । कुछ स्थलों पर सीधे-

साथे सदा में ही बड़ी सुन्दर व्यञ्जना है—

वेति हन सरपर क, नै पियास भो भूख ॥ (पृ० १२)

जेहि के प्रति पनिहारी, सो रानी जेहि रूप ॥ (वही)

उलटि बहा गंगा पर चानी । सेवक-बार छाड़ जो रानी ॥ (पृ० २७६)

बाहू हंसों लुम मोती, बिण्डु और सी नैह ।

तुम्ह मुल घमक बीमुरी, मोहि मुल बरस मेह ॥ (पृ० १८६)

इन उदाहरणों में चमत्कार का चमत्कार तो है ही भाषाविशेषित चित्तों का चमत्कार है, 'तुम्हारे मुँह पर बिजली चमकती है और मरे मुँह पर मेह बरसता है' इन वाक्यों की प्रसंगिक उस समय और भी रमणीय बन जाती है जब इसका कारण 'बिण्डु और सी नैह' पाठक के सामने प्रकट हो जाता है ।

उत्तमान ने बिबावली में जायसी का पर्याप्त अनुकरण किया है, उन्होंने जो सुन्दर-सुन्दर रूपक बनाये हैं उनमें से घनेच की मामची बड़ी धीर मृगार-सयोग के आदेश की मानती है वहीं 'फौज जगु सावन घटा' (पृ० १४०) है वहीं "कमान" "मानिनी" गरक-जोषना" (१४०) है, वहीं "गुपक जस बिरहिनि सती" धनी है वहीं "कमान गुदरी नारी", तो वहीं "बरवारि पदुमिनि" (पृ० १४१) का सुन्दर चित्र मिलता है । ऐसे स्थलों पर प्रायः रूपक इसलिये प्रस्तुत का बलगानी प्रभाव प्रस्तुत रस की भास्वाद्यता में बाधक बन जाता है, इसका कारण 'बरवारि नारि' के रूप में बहान करते हुए तो उत्तमान सुसरो की मइसी के य सगने लगते हैं—

प्रति बरवारि नारि बिधि की-हा । पुरख-ह जाइ सरन जेहि सौ-हा ।

पाछे मेलि सरन जो भावा । सनमान छाड़ पावु तरा पावा ॥

सतत परवारन दुखी, जानत नहि प्रवारि ।

जहुँ-हुँ दुइ जोषा सरहि बरसत जाइ-भेभारि ॥ (पृ० १४२)

यौवन की मलबाला हाथी उत्तमान ने भी (पृ० १६४) कहा है जिसमें कोई विशेष चमत्कार नहीं है, परन्तु जहाँगीर के दरबार में 'छहों रितु एचठों' देखने का प्रयत्न (पृ० ७) बड़ा सुन्दर बन गया है सभी ऋतुओं के लिए रूपक नहीं बनाये गये परन्तु दिन-दिनके लिए (पावस सरद) रूपक है उनमें चमत्कार की कमी नहीं । सबसे प्रख्यात साग रूपक उस प्रक्रिया का है जिसके अनुसार 'बुद्धि साग' की कुदम बनकर 'नग-साई' से भेंट होती है जसा कि स्पष्ट है यह रूपक भी रस की दृष्टि से अधिक उपयुक्त नहीं हो सका है—

बुद्धि-साग अनिनि-ससुरारा । सामु-सैदासी, दल सुनारा ॥

वै सोहाय सब निशि दिन बेसी । छोट सदन-धरी महुँ मेली ॥

मन-नाल कूकत निज रहई । सुलगि हिया कोइला बिधि-दहई ॥

घाउ-बोल घन छिन छिन साई । ठाउ न छाई जानि निहाई ॥

तय निरिया कुदन की नई । भेट धक में भरि नग-साई ॥

(पृ० २२१)

रूपक जब ध्वना विस्तार करता है तो प्रायः उसकी उपादेयता कम होती जाती

है, क्योंकि प्रस्तुत के सभी अंगों का जब अप्रस्तुत के सभी अंगों से साम्य खोजा जायगा तो उपयुक्तता यथावत् नहीं बनी रह सकती। यही कारण है कि सांग रूपक प्रायः भेदे हो जाया करते हैं, भक्तिकाल तक सांग रूपको का बड़ा बोलवाला रहा परन्तु समयमें यही दोष ग्रथवा विश्लेषता पाई जाती है। उत्प्रेक्षा का चमत्कार कल्पना को नवीन रंग देता है; वस्तुत्प्रेक्षा के चित्र प्रायः सुन्दर बन जाया करते हैं; उस्मान की कल्पना रूप का जिस रूप से ब्रह्म करती है वह देखने योग्य है; अलंकार उत्प्रेक्षा भी हो सकता है तथा सन्देह भी। कपोल तथा कपोल का तिल चुफियो के श्रिय विषय रहे हैं जायसी ने भी इनका वर्णन किया है तथा दूसरे कवियों ने भी परन्तु उस्मान की कल्पना अपूर्व है, कपोल का वर्णन करते हुए उसका ध्यान केवल उसके रंग पर जाता है—

ईं गुर केसर जानु पिसाए । बोज़ मिलाइ कपोल बनाए ॥ (पृ० ७१)

श्रीर उसका तिल, मानो पुष्प के भीतर मधुकर बैठा हो; ग्रथवा चित्र बनाते-बनाते विधि की लेखनी से एक बूंद उस कपोल पर गिर गयी हो—

कै बिधि चित्र करत कर धरे । करत उरेह बूंद लसि परे ॥ (पृ० ७१)

गूर मुहम्मद ने इसी भाव को इस प्रकार अधिक स्पष्ट कर दिया है—

इन्द्रापति दूग लिखित कं, भा विरधि मतदार ।

मसि लगाउ लेखनी मिरैउ, सोभा भं अधिकार ॥ (इन्द्रावती)

इस उदाहरण में अधिक चमत्कार है, यहाँ यह भी बतला दिया गया है कि कपोल के ऊपर जो बिंदु गिरा वह काला ही क्यों था, और बिधि से इतनी असावधानी क्यों हो गई।

उस्मान ने उर्मय में श्रृंगारार्थी लेती हुई युवती का चित्र तो सूक्ष्म बनाया ही है उसके लिए अप्रस्तुत भी परम उपयुक्त रखा है; जीवन में श्रृंगारकर जम्हाइयाँ लेना काम का बिह्व माना जाता है, दोनों हाथ सिर के ऊपर पहुँचकर एक दूसरे से मिल जाते हैं, नीचे चन्द्र के समान उज्ज्वलवदन और उनके घेरे-घेवाली (एक दूसरे से जुड़ने के कारण) घुत्ताकार गोरी-गोरी कलाइयाँ; कौन इस सोभा को देखकर मुग्ध न बन जायगा—

नैन उघारि नारि जेभुआनी । बोज़ भुज पसारि शेरिगानी ।

बदन सरूप देखि जग मोह्य । जनु मयंक पारस मधि सोह्य ॥ (पृ० ४५)

दाँतों को मोहती या अमारदाने, केशों को सर्प, नेत्रों को खंजन, नासिकों को शुक, आँखें और कवि भी कहते आये हैं परन्तु उस्मान ने सारी सामग्री में अधरामृत को मिलाकर एक सुंदर कल्पना की है; देवदात्रों ने शक्ति की क्यारी को अमृत से सींचा और उसमें अमार के दाने बो दिये, शुक, पिक तथा खंजन से चौबीसों घंटे गंध बना रहता है, इस-लिए सर्प-शिशुओं को वहाँ रखवाली करने के लिए नियुक्त कर दिया—

पान खात काटु भए उघारे । दिष्टि परे मंजुल रतनारे ॥

जनु दुद लर मृकुता रंग भरे । मंजन सागि आइ मुंह परे ॥

कै देवतन्ह ससि कीन्ह कियारी । अमिरित सानि चारि श्रनुसारी ॥

दाहिम बोज तहाँ स बोए । रसवारे राखे अहि पोए ॥

निजि यासर ते निबट रहारि । महु सुख पिय खजन चुनि जाही ॥

(पृ० ७२-३)

उस्मान न कुछ स्थना पर सीधे-साधे 'अन्नों' में भी बड़ी सपस भाव-व्यञ्जना की है, सयोग में भी तथा वियोग में भी, सयोग में सम्पन्न हो जाने का सवत्र सचेत है तथा वियोग में वेदना एवं प्रलाप का। दा प्रेमी जब भीष की बाधा हट जाने पर मिल जाने हं तो उनकी विरसचिन्त मनोकामना पूरी हो जाती है उनके जीवन की यह एक अनोखी घटना है एक-दूसरे को देखने में उनकी प्राप्ति प्रयासों ही नहीं, न जाने कौन-सा भाव होता है उस निनिमेष दृष्टि में एक की दृष्टि दूसरे के रूप की विर-म्यासी है—

बोझ उदधि प बोझ पियासे । पी पी जल पुनि रहहि पियासे ॥

देखत काहु होई न साँती । दिखत चारि बीने एहि भाँती ॥

(पृ० ११०)

विरहगो नायिका साधनी है कि यदि चन्द्र उनके लिए भी उज्ज्वल होना तो क्या वह व्याकुल होकर मेरे पास न आना चाहना, जान पड़ता है कि विधि ने दो चन्द्र बना दिये हैं एक शीतल दूसरा उज्ज्वल जो शीतल का वह उनके पास भेज दिया और जो जानने वाला है वह मेरे पास छोड़ दिया—

ब विधि जग को भलि निरमयो । एक तातो एक सीतल भयो ॥

सीतल हुत सो गा मुम्ह रुगा । रहो उसन मम बाहस अगा ॥ (पृ० ११७)

जायसी की नायिका भयना मन्त्र भेजती हुई भ्रमर तथा काग से कह रही थी कि प्रिय से आकर यह कहना कि मेरी प्रेयसी विरह में जलकर मर गई और उसी के मूत्र से हम बने रंग के हो गये हैं। इन सदेग में यह स्पष्ट है कि नायिका का यह प्रलाप-वचन नहीं है प्रत्युत 'चातुरी' है वह पणिया को तिलाकर भूठ बुलवाती है और भयना काम बनाना चाहना है। चित्रावली में ऐसा नहीं किया, उसको इनना होना ही कहाँ है वह तो देखती है कि जो भ्रमर उसका पीछा नहीं छोड़ता या वह उसके शरीर से दूरकर न जान क्यो भाग जाता है शायद वह एक बार उसने विरह-ताप में जलकर काला पड़ गया है अब शरीर के पास आने की भूल न करेगा—

एक दिन भूलि मधुप उर लागे ।

बहि भा स्याम तबहि जड़ि भागा ॥ (पृ० ११८)

इन्द्रावती तथा अनुराग चाँसुरी

नूर मुहम्मद ने लोक-कहानियों के अनुकरण पर अपनी 'इन्द्रावती' लिखी, परन्तु जब मजहब ने उनके मानस में आर भारा तो उनकी 'अनुराग-चाँसुरी' लिखनी

१ जिहारी की नायिका मध्या है इसलिए वह निमिषेव दृष्टि से प्रिय को देख भी नहीं सजती उसका प्रेम गुप्त है, परन्तु सूझी नायिका अपने प्रेम के कारण प्रसिद्ध हो चुकी है अब कसो सज्जा और कसा सकोच ।

देखत बन न देखते दिन देखे अकुसाई ॥ (विहारी)

पड़ी। संस्कृत के 'सुनासीर', 'हं मातुर', 'समज्ञा', 'अभिधान', 'आसीविश्व', 'कारमुक', 'तिरविष्टिप', 'अध्वग', तथा 'अकनतुंड' जैसे शब्दों के प्रयोग से यह स्पष्ट है कि ये संस्कृत भी अवश्य जानते होंगे। इनके काव्य में प्रचार ही मुख्य उद्देश्य है, फारसी की कामुकता भी इसीलिए काफी आ गई है। फारसी का कवि प्रियसी (भाशूक) के प्रग का कोई आभूषण या उसके नित्य व्यवहार की कोई वस्तु बनने की कामना करता रहता है, नूरगुहम्मद की भी यही अभिलाषा है परन्तु 'बाँसुरी' में उन्होंने इस कामना को भी उचित नहीं समझा, यदि अंजन बन जाऊँ तो मेरा तो जीवन सफल हो जावेगा परन्तु उसके नेत्रों को कष्ट होगा, जावक बनना भी ठीक नहीं उसके कोमल चरण मेरा भार सहते हुए परेशान हो जायेंगे—

(क) जावक होऊँ, होइ दुःख मैठइ । तो वह कमल चरण कहें भेंटइ ।

कज्जल होइ नयन सगि रहऊँ । होइ धवन तट ऊपर वहऊँ ॥ (इन्द्रायत)

(ख) अजन होइ तबौ भल नाहीं । वह कजरारे नयन दुखाहीं ।

जावक होइ तबौ नहि नोकौ । भार सहै पद धा रमनो कौ ॥ (प्र० बाँसुरी)

कवि नारी-भाग को 'प्यारी' शब्द से संबोधन करता है, यह हम ऊपर कह चुके हैं। उसने नारी के कटाक्ष तथा उसके मधुर धधरों पर अपने को लिछावर कर दिया है, 'अधरन के मिठाई' का जितना वर्णन इसने किया है उतना दूसरे ने नहीं। नेत्रों की लीकणता वह एक सामान्य वाक्य द्वारा भी बतसा सकता है और उपेक्षा (हेतुप्रेक्षा) की सहायता से भी; परन्तु दोनों स्थलों पर उसकी कामुकता स्पष्ट है। अधरों के वर्णन में तो कवि आवश्यकता से अधिक प्रागे बढ़ जाता है, उसकी संभावना गंभीर न बनकर हास्यास्पद बन गई है—

ता अधरन के पाइ मिठाई । रीझि रहा यह जग हलुसाई ।

सखी सग जब बात निसारै । मानहु मिसरी चीनी भारै ।

पीना के उर वैध, ता अनुराग ।

ता बच आगे यह मधु, मधुर न लाग ॥ (पृ० ५१)

शेष रचनाएँ

सूफियों की शेष रचनाएँ बहुत ही सामान्य स्तर की हैं, उनमें न तो कोई स्वस्थ विचार-धारा है न काव्य-सौन्दर्य ही। समस्त साहित्य में ये केवल जायसी के काव्य का ही कुछ प्रचार हो सका, वह भी सामाजिक दृष्टि से नहीं केवल साहित्य के इतिहास की दृष्टि से ही। आसम से 'भाषवानत-कामकंदला' की 'प्रेमकथा' लिखी है, जिसमें 'जगतसरस' ही मुख्य है, और उसके पाठक 'कामी पुरिष रसिक' ही सोचे गये हैं। निसार ने प्रेमकथा 'मसनवी' लिखी है, जिसमें झूठी कथाओं से घृणा और 'यह साँच कथा' का आग्रह है; यद्यपि धार्मिक प्रचार का दृष्टिकोण मुख्य है, फिर भी 'जुलैखा-वरन-खंड' में नायिका का संपत्ता से भरा हुआ नखशिश-वर्णन ही मिलता है।

१. जब कज्जल दँ जान चलावै । लोना ऊपर टोना लावै । (अनु० बाँ० ५१)

२. तुव लोमर तँ मिरग टेराने । यिर न रहै, वन बीस छवाने ।

तुव लोमर के डर तँ खंजन । चंचल रहै, यिर नहि ता तन (वही ७५-६)

निर्गुण काव्य

पृष्ठभूमि

नवम तथा दशम शताब्दि में आत्मवाद का जननीप संहृत के माध्यम से प्रतिष्ठित हो रहा था, क्योंकि उस समय तक अमरहृत जानियां अर्थात् मन के लिए ही व्यवहार्य समझी जाती थी। परंतु धीरे-धीरे लोक-साहित्य में हिंदी की लोक तथा वेद का सामाजिक सेतु बना दिया, पवन बलानुमत आध्यात्म निना की प्रति प्रति भी हिंदी में प्रतिष्ठित होने लगी। प्रस्तुत रूप पर यह विचार सम्भव नहीं कि पद्यभट्ट लोक के सुधार का भावात्मक प्रयत्न अर्थात् प्रति प्रवाह परम्परा प्रसूत है अथवा नवजात। देवधारणों में प्रवाहित यह गीतस्विकी लोक क्षेत्र की उत्तर भूमि को प्राप्त कर अधिबृत्त कृतकाल हुई अतः भक्ति के दिगन्तध्यापी आन्दोलन का मुख्य उत्तर दायित्व उत्तरापीन परिस्थितियों का दे देना अनुचित भी प्रतीत मनी होना परन्तु यह लोक-क्षेत्र उत्तर भूमि मात्र है उद्भव-व्यक्त नहीं। द्वाविड लोक की मुख्य प्रवृत्ति में प्रस्तुति भक्ति-तरंगिणी संहृत समाज के राजपथ से प्रवाहित होती हुई फिर लोक की समशील स्थली को कृपाय करती है और प्रस्तुत रूप में इस पर दोना ही पूब सत्कारों की समुत्पत्ति छापी है। जन-जन को संहृत करने का अभ्युत्थानात्मक अथ भक्ति आन्दोलन को है, लोक और वेद संहृत तथा प्राकृत, अभिजात तथा पणित, पणित एक निरक्षर के बीच की अस्वाभाविक परित्याग को पाटने के लिए भक्ति का आन्दोलन एक सुन्दर सेतु बनकर आया जिससे दोना विनारा की भाव बलरिपों इस स्तुत प्रसारित हो सकी, परन्तु जिसने कल-नीटालुओं को गहनतर मतल में विमर्जित कर दिया। भक्ति एक ऐसा आह्वानरहीन, विधि निषेध-शून्य, सीधा-सच्चा^१ राजपथ^२ है जिस पर चलने का सबको समान अधिकार है आत्मसमर्पण की शक्ति से सम्पन्न की सधन छाया में अथवा कीतन आदि साधनों का अपनाता हुआ महापति भी जिस पथ पर शान्ति एवं अमरहृत व अनुभवपूर्वक आभोद्वार को संहृत सुखम कर लेता है। भक्ति ने लोक को वे निष्पत्ति प्राप्त करा जिनसे जो मनीषियों का आधिकार सम्भले जाते थे, और बाह्य साधनों के अहंकार का अथवा एवं बाधन सिद्ध कर दिया।

हिंदी आलोचक की दृष्टि में भक्ति-काव्य के लक्षण आस्तिकता, समर्पण तथा अनुराग है, जो भक्ति सूत्र के सा परानुरक्तिरूपरे के अनुकूल ही है, परन्तु जिनका समानुपाय द्वारा प्रचारित सिद्धान्तों से तथैव मत नहीं बटता। रामकाव्य और कृष्ण-काव्य का विनिष्ठाद्वय या शुद्धाद्वय की काव्यात्मक भाषा आया कह सकते हैं और सत्काव्य अपने को जानी अतःसाता हुआ प्रायः भक्त भी कहेंगे—इस पर रामा

१. बाहे की रोवत मारथ सूधी । (मूर)

२. गुड कह्यो राम भजन नीकी भोटि सगत राज हमरी सो । (गुलसी)

नुजानुप्राणित रामानन्द का प्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभाव माना जाता है; परन्तु सूफी कवि न तो परम्परा से भक्त हैं और न वह अपने को कही भक्त कहता है, उसमें ज्ञान और प्रेम है, फिर भी हिन्दी-शालोचकों ने उसको भक्ति के भवन में ही बसा दिया है, कदाचित् उसकी आस्तिकता, समर्पण तथा धनुराग की दृष्टि में रखते हुए ही। शास्त्र-परम्परा की दृष्टि से तो सूफियों को भक्त कहा ही नहीं जा सकता, काव्य-परम्परा, समसामयिक तथा उत्तरकालीन प्रमाण और प्रतिपाद्य विषय के आधार पर भी इनकी भक्त मानना अनुचित है; सूफी-कवि भक्ति-काल के प्रेम-कहानीकार ही हैं, उस प्रवाह के उज्ज्वल रत्न या दृढ़ आधार नहीं। सूर और तुलसी से भेद करते हुए कवीर और जायसी का काव्य-माध्यम 'बोली' या 'भाषा' नहीं—तुलसी अपने माध्यम को 'भाषा'^१ कहते हैं, उनके सम्मुख संस्कृत तथा भाषा दो^२ ही समकालीन माध्यम थे, कवीर ने अपने माध्यम को 'बोली'^३ नाम दिया है; जायसी की परम्परा के नूरमुहम्मद भी अपने माध्यम को 'बोली'^४ कहते हैं, यद्यपि उत्तरकालीन सूफी भी बोली के स्थान पर 'भाषा' का प्रयोग करने लगे थे^५। 'बोली' और 'भाषा' के भेद से यह निष्कर्ष तो अनुचित होगा कि कुपुष्पाकाव्य तथा रामकाव्य साम्प्रदायिक-भाषा हैं, और सूफीकाव्य और सन्तकाव्य लोकप्रिय साहित्य है, फिर भी इसमें सन्देह नहीं कि भाषाकवि और बोली-कवि के पाठक एक ही नहीं थे—केवल सामाजिक भेदभाव की स्थूल दृष्टि से ही नहीं, प्रत्युत पूर्य-संस्कार, शिक्षा-दीक्षा आदि सूक्ष्मता की ध्यान में रखकर भी। इसीलिए भाषा-काव्य का सौन्दर्य बोली-काव्य की रमणीयता से वितान्त भिन्न है, उसकी पृष्ठभूमि में युगों की परम्परा है, सूक्ष्मता तथा गम्भीरता है, इसका सम्पर्क केवल चलती-फिरती दुनिया से है, वर्ग-विभेद के दैनिक जीवन से है।

सामान्य विशेषताएँ

वीरकाव्य के अनन्तर हिन्दी-साहित्य में जो लहर उठी उसको 'भक्ति-काव्य' कहा जाता है। भक्ति-काव्य की कई शाखाएँ हैं और स्वकीय परम्पराओं के अनुसार उन शाखाओं के स्वरूप भिन्न-भिन्न हैं। फिर भी इस काव्य की सामान्य भाव-धारा में उस युग की परिस्थितियाँ प्रतिबिम्बित होती हैं। हम उन्हीं के विश्लेषण का प्रयत्न करते हैं।

राजपूती सलवार के साथ कवि का हृदय भी भग्न हो गया और उस्ताह् एवं आशा के स्थान पर कष्टा एवं नैराश्य के गीत सुनाई पड़ने लगे। राजपूती शासन ने प्रजा में आत्मवाद का जो स्वर भरा था वह अभी परमात्मा तक तो दृढ़ था परन्तु स्वात्मा पर लड़खड़ा रहा था।

१. भाषा-निबन्धमतिमञ्जुल मातनोति।
२. का भाषा, का-संसकिरित प्रेम चाहिए साँव।
३. मेरी बोली पूरबी।
४. यह मुहम्मदी जन की बोली।
५. भाषा बाँधि चौकही जोरी। (यालम)
भाषा भाँ काहू ना भाषा। (निसार)

विदेशी भ्रातृमण्डलारिया ने अपनी कण्ठ-भाति से जब कीर और उमाही ध्वनिया पर विजय प्राप्त कर ली तो जनता फिर एक बार बिदह गई, परन्तु यह 'आस्तिक' न बा सकती। इसने दो कारण थे। प्रथम तो जनता में आत्मविश्वास न था। दूसरे समाज के नेताओं ने उसको यह मुझाया कि उसकी दुःख का कारण देव का प्रताप ही नहीं प्रत्युत उसके स्वकीय (गत या अगत) दुःख है। अस्तु उस घायल शायन में एक और ईश्वर भक्ति का प्रचार बढ़ा दूसरी धार आने दुःख का निदान न साधकर उमड़ा बमों का भोग समझ लिया गया, नेताओं ने प्रचार किया कि दुःख तो मिथ्या है, दुःख ही वरेण्य है^१, क्योंकि दुःख से ही ईश्वर प्राप्ति हो सकती है। इस दुःखवाद का उदगम परम्परा में था परन्तु इस युग में इसको विशेष प्रथम दिया—इस तथ्य की अवहेलना नहीं हो सकती।

भक्ति-नाम्य का मुख्य स्वर आस्तिकता है परन्तु यह आस्तिकता उदात्तवृद्ध न होकर बहणात्मक है, इससे निर्बाध गति की प्रेरणा नहीं मिलती प्रत्युत नीरव सहन का पथ प्राप्त होता है। जिस युग में स्वयं शासन ही व्यापार का वे द्रव्यो जगमें उदात्त या अगा बही रह सकती है जहाँ बाजारवादी बरनवाले गुलाम ही शासक बन जाते हैं वहाँ व्यक्ति के विकास का क्या प्रसंग है, जहाँ राजकुल में सोरर ही परस्पर धातु के व्याग हैं वहाँ सद्भावना के लिए स्थान वहाँ और जिस युग का प्रमुख शासक दूसरे की विवाहिता पत्नी की छीनने के लिए दल-धन-साहित्य चढ़ माना हो वहाँ 'याय का परिहास ही है। भक्ति-नाम्य इसीलिए संसार से निराग, वश से बिरक्त, अधिकांशियों से उदासीन तथा समाज से अलग-थलग है। शासक को स्वाधी तथा रिता मानने के स्थान पर इसीलिए भक्ति नाम्य ने ईश्वर को जगन्नीश तथा परमपिता धारित किया, राजा से 'याय न भोगकर उसने ईश्वर के 'याय में विश्राम रखा, प्रत्यक्ष को सुधारना संभव न जानकर भविष्य (परलोक) को बनाना धार्मिक उचित समझा और राजा तथा राजपुत्र के स्थान पर हरि तथा हरिजन के प्रति अनुग्रह दिया।

भक्ति-नाम्य की माया देखने में तो चद्रवदी माया की अनुजा प्रतीत होती है, परन्तु वस्तुतः यह उसकी मिथ्या थी, उन दानों का बाह्य रूप समान है, परन्तु जन्म-योग एक नहीं। अद्वैतवादी स्यामी अनात्मका माया के मिथ्यात्व को ग्रहण कर जब उसको छोड़ जाता है तो उसको असीम धान-द की प्राप्ति होती है उसे आगे और पीछे धान-द का ही उत्तमिष्ठ पारावार दिखा पड़ता है वह पूर्ववृत्त पर पश्चात्ताप करता हुआ आत्मगतानि से धनु विमाचन नहीं करता प्रत्युत मिथ्या को सारहीन समझकर निस्वय भाव से मन्द मन्द मुझाया करता है। भक्ति-नाम्य में तबध पूर्ववृत्त पर पश्चात्ताप है दृश्यमान की निस्तारता नहीं प्रत्युत उसने प्रति पुरा है, आत्मोन्मास कथ परन्तु आत्म ग्लानि धार्मिक है। ऐसा प्रतीत होता है कि सभी भक्त धर्म युवावस्था में बिगड़कर जरा की सनकार से सुपरे थे, वे भोगों को निस्तार जानकर

१ मुन तो पलटू भेद घट, हति बोले भगवान ।
दुःख के भीतर मुक्ति है, सुख में नरक निजान ॥

उनसे विरक्त नहीं हुए प्रत्युत अपनी असामर्थ्य के कारण उनको त्यागने लगे, उनही ईश्वर-भक्ति किन्ती आत्म-ताम का सात्विक परिणाम नहीं प्रत्युत अनतिदूर अनागत विभीषिका की तामसिक प्रसूति है। संभव है इस प्रकार की भावना भक्तकवियों की फौजान् हो, परन्तु यह विद्यमान सब में है इसमें सन्देह नहीं। पूर्वकृत के फल, संसार की स्वायंपरता, बुद्धावस्था की बुद्ध्या और यम की विकृत मूर्ति का ध्यान आते ही कवि का हृदय कांपने लगता है और उसके नेत्रों से अश्रु तथा कण्ठ से वाणी स्वतः एवं प्रवाहित होने लगते हैं—

जा दिन मन पंछी उड़ि जंह ।

ता दिन तेरे तन-तद्वर के सबै पात भरि जंह ।

या बेही कौ भरव न करिये स्यार-काग-गिब जंह ।

×

×

×

जिन लोगनि सौ नेंह करत है, तेई देखि धिनंह ।

घर के कहत सबारे काढ़ी, भूत होइ घरि खेह ॥

×

×

×

अथह भूढ़ करौ सतसंगति, सतनि भै कहु पेंह ।

नर-धनु धारि नाहि जन हरि कौ, जन की मार सौ खेंह ॥ (सूर-सागर)

भक्त-कवि को संसार से नितान्त विरक्त नहीं कहा जा सकता, कवि विरक्त हो भी कैसे सकता है—कवित्व (अनुरक्ति) तथा विरक्ति परस्पर विरोधी प्रकल्प हैं; उसने संसार से असन्तोष प्रकट करके एक नवीन आदर्श की कल्पना की है। यद्यपि राजक्षेत्र उस समय हिन्दू-अनता के लिए बन्द था फिर भी भक्त-कवि उसको भूले नहीं है, यदि एक कवि सीकरी के प्रति उदासीन है तो इसीलिए कि वहाँ उनको सलाम फरनी पड़ती है जिनका दर्शन भी अशुभ है। राजसभा ऐसी हो जिसके प्रत्येक व्यक्ति को जनता आदर देती हो—मगवान् राम की सभा ऐसी ही है जिसमें तुलसीदास स्वयं तो जाते ही हैं पाठक को भी बार-बार पहुँचाते हैं, उसका सुन्दर से सुन्दर चित्र खींच-कर। सूर एक और तो गोपियों के शब्दों में राज्य को कृपिमता का केन्द्र ठहराते हैं दूसरी ओर स्वयं अपने को 'पतितन की राजा' तथा 'पतितन पतितेस' बतलाकर राज्य को 'हठ, अन्याय, अधर्म' का स्थल तथा 'पाप की गढ़' सिद्ध करते हैं। कवीर ने 'राजा, रंक और कलीर' को समभाव से नश्वर बताकर राजा की अवहेलना की है, और खजूर के पेड़ के समान बड़े बने हुआ, कुमार्गमाभी अहंकारियों तथा धन-व्योवन के गर्व में झुमनेवालों को घृणापूर्वक पटकारा है :—

नाम सुभरि, पछतायगा ।

घरभराय जब लेख भणि क्या मुख लेके जायगा ॥

१. संतन कौ कहा सीकरी सौ काम ।

आवत जात पनहियां दुटीं, विसरि गयो हरिनाम ।

जिनको मुख देखे दुख उपजत, तिनको करिबे परी सताम ॥ (कुंभनदास)

राजा ही नहीं राज-शक्ति के दूसरे बड़े नायक, योद्धा, मन्त्री आदि भी सम्मान की दृष्टि से नहीं देखे गये। उनका ही पहुँच न राजनीतिक जीवन में ही घोरन सनित जीवन में उसके हाथ केवल धम तथा घर ही था मज्जा था, पनत जिन बक्तियों ने विरविन का उपदेश नहीं दिया व धमभाव के प्रचार तथा घरेलू जीवन का सुनमय बनान का प्रयत्न करने रहे। सूर ने अपना मन समार के सभी क्षत्रा से हटाकर घरेलू जीवन की सुखमय दिशान में लगाया है और 'गसक' व 'मयावारी' से उन्नीनगृहस्थ का प्रांगन में ही स्वर्ग-सुख प्राप्त करा दिया है। निवृत्ति तथा प्रवृत्ति शाना ही मार्गों के प्रकटकवि शासन से प्रसन्न हुए प्रत उदासीन व।

निर्गुणिए या सत

भक्ति-भाष्य की चार धाराएँ मानी जाती हैं जिनमें से मूखी भाष्य धारा की भक्ति भाष्य मानना उचित नहीं—यह ऊपर कहा जा चुका है। 'नेय सीन धारा' में 'सद्यः' धाराओं का नाम तथा रूप निश्चित है। परन्तु निर्गुणिया या मत्तों के विषय में विद्वानों का एकमत होना कठिन है। इस प्रवाह के कवियों का 'सत या निर्गुणी' कहा जाता है ये बोरी कवि व भाषा-कवि नहीं—यह हम कह चुके हैं। सन्त' नाम में प्रतिष्ठापन दोष है समकालीन तुलसी में 'इका बहुत' प्रयोग है कि बहुत बड़ी-बड़ी के कवियों के लिए इसका व्यवहार जिस प्रकार मानें, तुलसी के अनिश्चित सद्यःगोपासक भी। इस धारा के प्रति अनुसूक्त हैं। तब इन कवियों का 'निगुणी' कहना प्रतिक उपयुक्त है? परन्तु स्वयं बबोर ही माने की निरगुण सरगुन से परे कहने हैं या उन पर अविराम बसे हैं? फिर भी 'सन्त' स या निर्गुणी नाम ही अधिक प्रादा है क्योंकि सन्त किसी भी साधु का वह सक्ते हैं परन्तु निर्गुण भक्ति का धार्मिक धर्म ईश्वर के गुणातीत (मूर्ति प्रकटार आदि से रहित) स्वरूप की उपासना है, जो इस रूप के सभी भक्तों में प्राप्त होता है।

हिन्दी भाषाधारा के प्रारम्भिक दिनों में इस धारा के साहित्य की अधिक गंभीर दृष्टि नहीं देखा जाता था, परन्तु फिर एक एनी लहर आई कि विद्वान् जिनने यदापु इम साहित्य के प्रति हैं उतने कल्पित तुलसी के प्रति भी नहीं। हिन्दी में इस लहर का प्रमुख धर्म स्व० डॉ० पीताम्बरदास बध्यवाल को है, जिनकी 'हिन्दी-भाष्य' में निर्गुण सम्प्रदाय नाम्नी घोषणुण कृति अद्यावधि अद्वितीय है। परन्तु उपर ध्वनिक मता का विस्तृत अध्ययन और भी खी-द्वाना ठाकुर का व्यक्तिगत प्रभाव भी इस लहर के लिए उत्तरदायी है। फिर भी 'गोषणा' ने नाथ योगी सिद्ध, सहजिया निरजन धर्म

१ मुद मगलभय सत समाजः।

बड़ी सत समान चित्त, हिन अनहित भहि कोउ।

सन हस गुन प्रहहि पय पहिरि बारि विकार।

तुलसी सा सुप्रसन्न तब, फूलि फरहि परेत ॥ पादि ॥

२ सनन की कहा लीकरी ली काम। (बृजनाथ)

ठाकुर आदि के सम्प्रदायों से इस निर्गुण काव्य का सीधा सम्बन्ध मिलाना प्रारंभ कर दिया। शोचक का काम पुरानी खोई हुई चीज को झाड़-पोछकर सजा-यजाकर प्रदर्शित करना तो है ही, कदाचित् मरम्मत करना और विभुष्ट अंगों का कल्पना से निर्माण करना भी है। भवतु, हम यहाँ उन्हीं बातों को दुहराना ठीक नहीं समझते।

वैदिक विचार-धारा के साथ हमारे देश में कुछ इतर विचारविन्दु भी अवश्य विखरे रहे होंगे अन्यथा 'संस्कारों' द्वारा 'आर्य' बनने का कोई अर्थ ही नहीं होता, परन्तु इन विन्दुओं का एकत्र होकर धारा-रूप ग्रहण उम समय तक संभव न हो सका जब तक कि स्वयं वैदिक विचारधारा में ही कुछ बाह्य विकार न आये। इतिहास में इन सुधार-वादी ब्राह्मण विचारधाराओं के शिरोमणि जैन और बौद्ध आन्दोलन माने जाते हैं। इन दोनों का मुख्य सस्य वेद और ब्राह्मण में अविश्वास है। जैन मत ब्राह्मणों की धिकारजन्मा हिंसा-प्रवृत्ति के उन्मूलन के निमित्त आया था, और उसको पर्याप्त सफलता भी मिली; कालान्तर में वैष्णव सम्प्रदाय ने उसके सारे विश्वास पचा लिये और जैन मत देश के कुछ कोनों में सम्प्रदाय बनकर ही रहा आया, उसकी स्वतन्त्र जीवन-दर्शन न प्राप्त हो सका; जैन मत और ब्राह्मण धर्म साथ-साथ फूलते-फलते रहे हैं, उन्होंने परस्पर को प्रेरित किया है; उनका सांस्कृतिक दृष्टिकोण व्यवहार में अधिक भिन्न नहीं है। ब्राह्मणों के वेद में अविश्वास रखकर जैनो ने ब्राह्मण पुराणों के समानान्तर अपने पुराण बनाये, ब्राह्मण मन्दिरों के समान अपने मन्दिर तथा ब्राह्मण उत्सवों के समान अपने उत्सव चलाये। साथ ही जैन लोग ब्राह्मणों की समाज-व्यवस्था को भी स्वीकार करते रहे, उनमें गृहस्थ-जीवन यरेण्य माना जाता है, अध्ययन का महत्त्व है, त्याग और तप का सम्मान है, और किसी-न-किसी रूप में वर्ण-व्यवस्था भी है—उनमें 'पंडित' तथा 'सेठ' हैं, संस्कारहीनों का प्रवेश जैन मत में अवकाश ही है। हिन्दी के विकास में जैनो का ब्राह्मणों से कुछ ही कम योग है, विशेषतः प्रारम्भिक दिनों में।

बौद्ध मत की प्रवृत्ति कुछ भिन्न बन गई। बौद्ध मत ब्राह्मण और जैन दोनों के अतिवाद में मध्यम मार्ग बनकर आया था, इसलिए उसने चिन्तन पर अधिक जोर दिया और चिन्तन की कसौटी थी बहु-जन-हित। राजनीतिक शब्दावली में बहुलोकतन्त्रीय आन्दोलन था। बुद्ध भगवान् तथा तो ठीक रहा वे प्रबुद्ध थे, उनकी गति सूक्ष्म थी; फिर भी उन्होंने धर्मों के कहने से अपने सिद्धान्तों में अल्पायान किया—यान्त्रिक के आग्रह से संघ में भिक्षुणियों को प्रवेश की आज्ञा मिल गई। वेद और ब्राह्मण में अविश्वास के साथ-साथ बौद्ध मत की दो विशेषताएँ थी—शब्द-प्रमाण की प्रत्तीकृति तथा लोक की कसौटी मान लेना। वेद के विरोध में लोक को अनावश्यक महत्त्व प्रदान करने में ही बौद्ध मत का ह्रास निहित था; धर्म का निर्णय मतदान से नहीं हो सकता, मन की शक्ति से भी नहीं; इसका तो एकमात्र संवस शास्त्र, महापुरुष तथा शुद्ध अन्तःकरण ही है। मोक्ष के निर्वाण-लाभ करते ही समा बुलाई गई और 'सद्धर्म' के संवर्धन की व्यवस्था पर विचार हुआ, 'सौन सगीतियों' तक बौद्ध मत छिन्न-भिन्न हो गया, महायान तथा हीनयान आचार्यों के अतिरिक्त अनेक छोटे-मोटे सम्प्रदाय उठ खड़े हुए; जिसके जितने अधिक चेले बड़े उतना ही ऊँचा तथा पहुँचा हुआ; शिष्यों को आकृष्ट

करने के लिए एक और तो कनेसन जिये गये दूसरी और मुद की मृत्ता की एन्नात्र
 वरके उमके शयनकारी फिल्म दिमागें गये, और कवावि घूट में वे का विरोधनिहित
 या इसलिए असंस्तुत समाज का ही इपर भाग्यन हुआ और इस समाज को गिनादर
 की पूरी मुविषा देनी पड़ी। जब बौद्ध मत भारत में सुप्त हो गया तो महा तथा पूव
 देशों में इसकी 'पीठ' बनी और भारत की मूढ़ जनता की धडा का दुर्लभयोग गुरुदत्त
 मानियों ने खूब किया। अष्टम गती तक भारत की मूढ़ जनता इही बर्गडा में पड़ी
 हुई थी। एकर के घत्रल में समिजात-वर्ग के नत्र गुप्त गये परन्तु अन्तर्दिष्टा में बिपुडे
 हुए समाज का फिर बंद भाग पर बसता एकपत्र एर समय न था। प्रतिक्रियाएँ
 हो हुई—एक तो वे के नाम पर किसी की भी बहवा देना, दूसरी वेद का नाम लिये
 दिया हो सदाचार धार्मिक वेक्षण गुला पर जोर देना। यद्यपि सगुण तथा निगुण के
 भेद वेद के महत्त्व को दृष्टि में रखकर नहीं किये गये फिर भी सयोगका एगुण बाम्य
 वेद के नाम पर ही सब कुछ कहता है और निगुण बाम्य वेक्षण सगुणकार का प्रचार
 करता हुआ भी वेद नाम के प्रति उन्मासीन है।

हिंदी का निगुण सम्प्रदाय इही परिस्थितियों का मध्यकालीन परिणाम है।
 खोजने पर तो उसका कोई न कोई मध्यम प्राचीनतम अवदिव संहति के मित्राया
 का सहता है, और सिद्धनाथ, निरजन धमठादुर आदि के प्रभावों का तो विद्वेषण
 विद्या। ने किया भी है परन्तु कबीर की आति व लोगसाधनप्रिय रूप में वेद विरोधी
 मात्र न रहे होंगे—वेद से उन्मासीन रहना तो स्वाभाविक है। शकर के प्रभाव से एक
 मजबोर इनमें भी धार्मिक भी और ये ब्राह्मणों की अवहेलना पर भी अपने का सुधारना
 चाहते थे, वह और ब्राह्मण का विशेष द्रव्य होने स्वयं तो न किया परन्तु इनकी चेने
 बनानेवाला ने इनकी हीनता से लाभ उठाकर अपनी गद्दी मुड़क बनाने के लिए इनके मन
 में पिय के बीज का दिये। जिन्हीं इनकी भुगतमान बनाना चाहते थे, ब्राह्मण इनका
 तिरस्कार कर रहे थे निगुणी ने कहा जमकर सख रहे, मुम क्या किसी से कम हो,
 मैं तो तुम्हारे ही उठार के लिए निरजन निराकार द्वारा भेजा गया हूँ, और जब उसने
 ब्राह्मणों की खिली उठाते हुए उनके दो-एक दोष पर बूढ़ा-मरु प्रामाण्य करके भक्त
 को ऐसा भाग दिसा दिया जिसकी ब्राह्मणों की सूचना भी नहीं थी तो प्रकट में गद्गद
 होकर उसके चरणों में मस्तक मुका दिया—गुरुदेव, आप धर्म ह आप ईश्वर समझान्
 ह, यदि आप न होते तो ईश्वर की कौन पछता।

निगुणी का व्यक्तित्व

गदानुगतिक विन्वायो का विरोध करनेवाले सुधारकों का व्यक्तित्व बड़ा प्रसर
 होता है प्रथम आत्मविश्वास, प्रवण्ड विषयस तथा निस्मवाच प्रणिगदन उसके मुख्य
 लक्षण हैं, यदि सुधारक दूसर के दृष्टिकोण को समझने लगा तो वह समाप्त हो गया
 उसका काम समझना है समझना नहीं, निश्चया है देखना नहीं और यदि इस सुधारक
 का किसी महान् संहति का विरोध करना हो तो उसको सफलता तभी मिल सकती
 है जब वह अपने काम का व्यक्ति और उस पर छोट करलेवाने क्षम की छाँट में सिद्ध-

हस्त हो। ऐसे सुधारक अधिक नहीं हुआ करते, परन्तु जो हाते हैं वे ऊँचे उठ जाते हैं, अपने सामने अपने नाम से सम्प्रदाय चला जाते हैं, उनके बाद भले ही उस सम्प्रदाय में ठगविद्या का ही चोलवाला रहे। इन महापुरुषों की कथनी और करनी में भेद नहीं हुआ करता, इनमें व्यक्तिगत ग्रन्थियों का अस्तित्व अनिवार्य है, ये आचार के शुद्ध तथा मन के पवित्र होते हैं।

निर्गुण सम्प्रदायों के आदिगुरु इन्हीं गुणों के भाण्डार थे। यद्यपि इनका उद्देश्य मन में भक्तिभाव को जगाकर सदाचारपूर्ण जीवन का प्रसार जात होता है, फिर भी वे खण्डन में अधिक लगे रहे और भूल से इन्होंने वेद और ब्राह्मण का विरोध अपना लक्ष्य बना लिया परन्तु भारत-भूमि से वेद और ब्राह्मण की महत्ता का सम्मूलन उसी प्रकार असंभव है जिस प्रकार कि दिन से दियाकर का लोप—जब तक वेद की मान्यता तथा ब्राह्मणत्व का आदर है तभी तक आर्यावर्त के निवासी धार्य हैं और भारत में भारतीयता है, बरबर से बरबर शासकों ने इस सम्मूलन का प्रयत्न किया और अपनी अपकीर्ति की दुर्गन्ध छोड़कर स्वयं विजुप्त हो गये।

ये आदिगुरु अथक तथा फतकड़ थे। जाति के प्रायः हीन^१, शिक्षा में धून्य, अनुभव के धनी, आत्मविश्वास से अहंकारी, आस्तिकता में पूर्ण। यदि वे शिक्षित, प्रतिपात या संस्कृत समाज के बीच जाते तो इनकी घटपटी बातों से कौन अपना समय नष्ट करता। अस्तु, इन्होंने उस समाज को अपना कार्य-क्षेत्र बनाया जो प्रत्येक दृष्टि से कोरा, नहीं, हीन था और उसकी जन्मजात हीनता^२ को उबारकर उनको भगवान् तक पहुँचने का मार्ग दिखाने लगे। इनका उपदेश था कि संभवान् तो दीन-हीन को ही अधिक प्यार करते हैं, क्योंकि उसका ओर कोई सबल नहीं होता। इनके उपदेशों में एक ओर मन की ध्यान (व्यग्य) है दूसरी ओर हृदय का अनुराग (भक्ति-भाव); एक ओर ब्राह्मण से घृणा है और दूसरी ओर भगवान् से प्रेम। इनका जीवन ही इनके विचारों का प्रतिकलन है। मानव ही नहीं कुंजर से कीड़ी तक के जीवों को ये समभाव से देखते थे। इन्होंने किसी पर विश्वास नहीं किया—सारा संसार झूठा तथा बनावटी है, वेद झूठे हैं, ऋषि, योगी, ब्राह्मण, पंडित सब झूठे तथा स्वार्थी हैं। इनका विचार था कि प्रेम की गली ही सच्ची है, क्योंकि उसमें बाहर कुछ और तथा भीतर कुछ और की आशंका नहीं। राजपथ पर मदमाती गति से चलनेवाले कुंजर के समान निर्भय अपने कार्य-क्षेत्र में बढ़ते हुए इन्होंने स्वान^३ के समान झुकनेवाले विरोधियों की कभी परवाह नहीं की।

१. मध्ययुग के अधिकांश सन्त उसी श्रेणी से आये थे जिन्हें हिन्दू समाज में कोई स्थान प्राप्त नहीं हुआ था। (११३, दाढ़ू) (विचार और चिंतक)
२. नीचे नीचे सब तरे, जेते बहुत अधीन।
चढ़ बोहित अभिमान को, घूड़े ऊँच कुलीन ॥
३. हस्ती झड़िए जान का, सहज दुलोचा डारि।
स्वान-रूप ससार है, भूतन दे भल मारि ॥

निगुणिया की प्रतिभा में ध्वनिवाग नये किया जा सकता। सन्निहित तथा होन हान हान भी ये हान गिण्य इकट्ठे कर मने, यही इनकी महत्ता का प्रमाण है। यह जान लेता माधारण बात नहीं कि हाकी कुछ एर विनय वर्ग में हो तो सबकी धी धीर उस वा को एर विशेष दृष्टिकाल के द्वारा ही अनुमायी बनाया जा सकता था। विद्या हीन हाकर भी गभी सम्प्रदाय का नामचलाऊ ज्ञान इनको था, धीर हर धीर में अपने मतलब की बात निबानना ये जानते थे। धार्मिक सम्भावनी में इनमें नेनागिरी का स्वाभाविक गुण था। इनका साहित्य में दूसरा की बहुत सारी बातें मिलती हैं। बारणसी ॥। या तो इनको नय के प्रवागन से मतलब था साहित्य के निर्माण से नहीं, इन लिए किसी भी साधु के पद को ध्यान नाम से गाकर अपने गिण्यों को प्रभावित किया करते थे। या अच्छी चीज दूसरा म लेकर अपने नाम से बसना इनकी गिण्य बनोरने की कला का एक गुण है। जा भी हा, निगुणी साहित्य पर ध्वनिवाग की छाव कम है बीन-सा पद बिसबा है यह निगुण सातान नहीं, धीर एक व्यक्ति के नाम से बसने जाना पद्य उमी का है या उमर गिण्य का—इसका नियम तो असंभव है। गुद तो सन्निहित ये इसलिए उनकी 'बानी' उस समय तक मौलिक रही जब तक कि किसी सागर शिष्य ने नमक मिच मिताकर उनको लिपिबद्ध न कर दिया। इसलिए निर्गुण साहित्य प्रामाणिक नहीं है न भाषा की दृष्टि से धीर न विचारों के लिए। सारे निगुणी-साहित्य में एक ही प्रकार के विचार उनका स्पर्शीकरण के लिए एक ही दुष्टांत तथा रसक धीर उनको बांधने के लिए प्राय एक ही सी बोली पाई जाती है। यदि कबीर पर विचार कर लिया जाय तो फिर दाहू पलटू घांति ही क्यों नामक राव पर विचार पुनरुक्त-ना ही लगता है।

एक दृष्टि से सूफिया को जनाका तथा निगुणियों को बीडा (बीडाभाससिद्धो तथा नाथा) का एकजम्मी शिष्य कहा जा सकता है परन्तु वह दृष्टि स्थूल है गम्भ नहीं उनमें गरीर वा गठन को ही ध्यान में रखा गया है मन, बुद्धि और हृदय को नहीं। क्योंकि जना की चरित-भाली को अपनाकर भी सोक-बहानीवार सूफी मुगलमान बध्नीभूत जना की अपेक्षा केन्द्रीय भाषा का अधिक प्रसक्त है उसकी काव्यमयत्व नायिका को बामाधारिया की मुद्रादायिनी योगिनी का सम्योचित रूप ही समझना चाहिए। इसी प्रकार निगुणिया ने मिड नाथा से कुचसे समाज की अपना कार्य-क्षेत्र बनाया इगला विमता के लाने-लाने पुर िये धीर उमी परम्परा के दृष्टान्त तथा अष्ट पदपत्र से अपने विचारों को स्पष्ट किया, फिर भी निगुणियों का ध्यान कुछ धीर ही था। गहर के धारभवाद के साथ साथ नाथ-सम्प्रदाय का उत्पन्न हुआ, य दृष्टियों के दास न रहकर मन के स्वामी या नाथ बनना चाहते थे। इसलिए मोरगनाथ का प्रचार और प्रतिष्ठा बढ़ी परन्तु धीर ही इन नाथा में थहकार और दम्भ मुख्य हो गया मनो विजय शोध। भक्ति-सम्प्रदाय ने नाथ मन से भिन्न एक दास धम का प्रचार किया,

१ इस्टड आफ स्लेक्ड ि नाथत वाटेड अम टु विक्रम भास्तरत (५२)

(एन इटोइगल टु यनाबी लिटरेचर)

परन्तु यह दासत्व मन या इन्द्रियो का न होकर गुरु या हरि का था । निर्गुणियो तक यह भक्ति नाय-धर्म को छोड़कर दास-धर्म की ओर अग्रसर हो रही थी, समुदाय भक्तों ने नाय-धर्म बिल्कुल फेंक दिया और अपूर्व दास-धर्म की सुदृढ़ नींव जमा दी, आगे चलकर सखा-धर्म, पत्नी-धर्म आदि भी विकसित हुए जो नाय-धर्म के अहंकार से नितान्त निःशंक थे । अस्तु, वेप-भूषा में सिद्ध-नायों का अनुकरण करते हुए भी निर्गुणी काव्य आचार-विचार में उनसे भिन्न है ।

महात्मा कबीर

सन्त-मत नामक सम्प्रदाय के पूर्व प्रवर्तक महात्मा कबीर थे । उनके पश्चात् जो सन्त-महात्मा हुए उनमें गुरु नानक, दादूदयाल, अणजीवन साहब, पलटू साहब, हाथरस वाले तुलसीदास, गरीबदास, भुलभदास, चरखदास, नामा जी, दरिया साहब रामदास, सूरदास आदि बहुत प्रसिद्ध हैं ।^१ सन्त-मत एक व्यापक नाम है, गुरु-विशेष का सम्प्रदाय उसके व्यक्तित्व तथा देशकाल की परिस्थितियों के कारण, सन्त-मत से अनुप्राणित होता हुआ भी, विशेष नाम से विख्यात हुआ; यहाँ तक कि राधास्वामी सम्प्रदाय का नाम तो उस परम्परा से बिल्कुल अलग है ही 'राधा' का संघीय भी निर्गुणियों को अजीब लगेंगा; नामक का पंथ परिस्थितियों के कारण प्रण्यात्म की अपेक्षा संसार को अधिक प्रश्रय देने लगा । फिर भी कबीर की प्रत्यक्ष या परोक्ष मान्यता इन सभी सम्प्रदायों में है, उत्तर-पश्चिम में नानक, पश्चिम-दक्षिण में दादू, दक्षिण में नामदेव-तुकाराम^२, और पूर्व में अच्युतानन्द दास, (उड़ीसा) जैसे दिग्गजों पर कबीर का प्रभाव है; अपने क्षेत्र में तो उनके बहुत से शिष्य तथा अनेक उपसम्प्रदाय हैं ।

कबीर की तुलना के लिए सर्वप्रथम हमारा ध्यान तमिल-वेद तिरुक्कुराल के रचयिता तिरुवल्लुवर* (ईसा से पूर्व अती) पर जाता है । दोनों के जन्म पर एक-सी जनधृतियाँ हैं, दोनों जाति के हीन थे, जुलाहे का व्यवसाय करके अपने गृहस्थ का निर्वाह करते थे, दोनों की शिक्षा-दीक्षा आदि के विषय में कोई प्रामाणिक वस्तु सम्भव नहीं । वल्लुवर का 'कुराल' तथा कबीर की 'साली' आकार-प्रकार में समान है । वल्लुवर के युग में जिस श्रद्धा का साम्राज्य था उसका प्रभाव उनके गभीर तथा व्यापक जीवन-दर्शन में है; परन्तु कबीर का युग खंडन से लान्छित है, इसलिए कबीर-साहित्य में अखंडता की रक्षा नहीं हो सकी है । जहाँ तक जाति का प्रश्न है भालबाड़ सन्त ही नहीं, दादू (धुनिया), रैदास (बमार), नामदेव (दर्जी), सभी भूत्र थे और मैदाओं के अतिरिक्त प्रत्येक प्रदेश में सूद्र-भक्तों की वाह-सी आ गई थी; श्री दिवेकर ने महाराष्ट्र के प्रमुख सन्तों में गोरा और राका कुम्हार, सांवता माली, नरहरि सुनार,

१. राधास्वामी सम्प्रदाय, (सरस्वती, जनवरी १९१७) ।

२. कबीरदास के दोहे तो उन्होंने याद किये थे । इस बात का चर्चन महीपति जी ने किया है । इन दोहों की छाप इनके अभंगों पर कई स्थानों पर पड़ी हुई नजर आती है । (संत तुकाराम, ६६)

३. तमिल-वेद । (भावना और समीक्षा, पृ० १६२)

जोगा तेली, गामा चूड़ीयाला, बवा घोर चोखा भठार, तथा का होगया वेदया के नाम गिनाये ह^१, उडिया के मधुनानन्द दाम प्रभति 'व्यवस्था' गूढ़ ही थ। दूसा के दम भक्ति भाग्यनन में सक्ति नाग लेने से दो स्वतंत्र समवसास हुए—एक अभिजात-वर्ग का महत्कार समित हो गया दूसरा पवित्र समाज में सांस्कृतिक उच्छ्वास फैल गया।^२ इसी दोमूले प्रयत्न से भक्ता ने मध्यकालीन समाज में सांस्कृतिक नान्ति उत्पन्न कर दी।

हिन्दी में कबीर ही प्रथम भक्त ह, इसलिए भक्ति आन्दोलन की मूलधारािनी विनोयनामा से कबीर के व्यक्तित्व का बहुत कुछ अनुमान लग जाता है। कुछ बड़े-बड़े सम्प्रदायों को छोड़कर गण का कबीर मत से सम्पर्क रहा है—अतः ही कबीर मन भगवत् रूप में कबीर की ही उद्भावनान हो। कबीर की श्रुत भी शानें मानकर भी कुछ सम्प्रदाय अब सगठित रूप में बने तो उनको मन्दिर, तीर्थ, व्रत, तथा 'आराधन के लोको' में विद्वान् करना पडा। उदाहरणार्थ महाराष्ट्र के 'वारकरी' सम्प्रदाय में 'पद्मपुर' तथा विद्वत् का महत्त्व है और आषाढ़ तथा कार्तिक की एतादिकों को पडरपुर में घारी करनेवाले विद्वत्-द्वारा से अपने को धर्म मानते हैं। इसी प्रकार उड़ीसा के 'महिम धर्म' ने भी एक सम्प्रदायों को शिवार सगुण द्वारा निगुण की उपासना बताई, इसके प्रवक्त क पंचसत्वा से इसमें पुरी प्रतिष्ठा देवादिदेव जगन्नाथ की उपासना की जाती है और इन पंचसत्वाओं में मूर्ति पूजा तीर्थ-यात्रा तथा तांत्रिक एवं योगिक साधनाओं की निष्कारा भी है। मित्रस-सम्प्रदाय शिवविशेष की पूजा करता है और उसके कथनों को कट्टरतापूर्वक पवित्र मानता है, राधास्वामी सम्प्रदाय में मन्दिर तथा समाधिवा पूजा के लिए ही है। स्वयं कबीरपद में अध्यानुसरण तथा अपने को ठीक और दूसरों को भटा नमस्कार की पर्याप्त प्रवृत्ति है। अन्तु, इन बाह्यी आह्वानों की विभिन्नता में भी निगुण उपासना कुछ आंतरिक विशेषताओं के कारण प्रलय छाँटी जा सकती है। इन विशेषताओं में मुख्य है आह्वान धर्म के पूज्य शिव वेद उपनिषद् आदि की अनाम्यता और उनके ध्यान पर सम्प्रदाय प्रवक्त क के आधा निवृद्ध कथनों का आदर प्रदान; जाने स्वर आदि भी सन ह परन्तु के इन प्रवाह से बाहर है इसीलिए उनमें गीता का महत्त्व है अन्तु प्रत्यानवर्षी को निगुणिये आदर नहीं देते। इसी विशेषता के कारण आधुनिक पुनरुत्थान के दयानन्द रामकृष्ण विवेकानन्द अरविन्द, गांधी आदि न करे सत्र हैं और न सम्प्रदाय प्रवक्त क। दूसरी विशेषता है अपनी पद्धति को धर्म का रूप देकर सम्प्रदाय का रूप देना अर्थात् इसमें सामाजिक जीवन की व्यापक व्यवस्था न करके केवल व्यक्तिगत उपासना आदि का माग निरालना फलन साम्प्रदायिक विद्वानों में समान होने हुए भी निगुणिये सन्त सामाजिक जीवन में एक दूसरे से बहुत दूर है। प्रारम्भिक जिन में निगुणियों ने शास्त्र और अध्ययन में अविचारा दिखलाया,

१ सन सुवारास (पृ० ७)।

२ आफ पुनिग डाउन दि हेजेमनी आफ दि सोगस विगोटस एण्ड आत्सो आफ अर्पनिशिंग दि लोअर स्टेट्स आफ मोसगइटी विद दि मोस ऑफ कल्चरल इन्टी वेगन्स। (स्टडीज इन भडीवल रिलीजन एण्ड लिटरेचर आफ उनीमा, १९)

परन्तु सम्प्रदाय चल जाने पर प्रवर्तक के ध्वन ही शास्त्र बन गये और धीरे-धीरे अनुभव का स्थान साक्षरता ने ले लिया, फिर भी साधन तथा अनुभव से ही महत्ता की माप इस आन्दोलन की तीसरी विशेषता माननी चाहिए। चतुर्थ विशेषता बाह्य आङ्ग-वर्णों का त्याग तथा सदाचारी जीवन है, इस जीवन में गृहस्थ भी सम्मिलित है क्योंकि पर-वार त्यागकर उपासना में निर्गुणियों का अधिक विश्वास नहीं। रूप की अपेक्षा नाम को अधिक महत्त्व, जाति-पाँति का त्याग, ग्रहिता तथा प्रेम, और सब धर्मों के प्रति सहिष्णुता तो उस युग में सामान्यतः सर्वत्र दृष्टिगोचर होते हैं।

कबीर की साखियाँ

रूप तथा गुण की दृष्टि से कबीर के काव्य को दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—दोहा (साखी) तथा गीत (सवद, रमनी, पद आदि)। इन दोनों वर्गों की आत्मा भले ही एक हो परन्तु मन और हृदय अर्थात् कल्पना तथा भावना में भेद अन्तर है यतः इनके सौन्दर्य का पृथक् विवेचन ही अधिक उपयुक्त है।

साखीकार कबीर जनता के सूचितकार अनुगामी कवि हैं, साखी में लोक का अनुभव ही नहीं, शास्त्र की अच्छी-मच्छी बातें भी भरी हुई हैं; महारमा जी ने स्वयं ही अपनी साखी को चारों वेदों का सार^१ बताया है; अनुमान से ज्ञात होता है उस समय बहुत से लोग साखी लिखते होंगे, परन्तु कुछ कच्चे थे इसलिए भागे न चल सके, कबीरदास ने ऐसे अनुभवहीन समसामयिक साखीकारों को जूठी पत्तल चाटनेवाला^२ कहा है। 'कुरास' के समान 'साखी' छन्द का नाम नहीं है और न इस शब्द से वर्ण-पिपय का बोध होता है; 'साखी' 'साली'^३ का देशीय रूप^४ है, अतः जो कर्त्तव्याकृत^५ व्यं, बिधि-निषेध में प्रमाण-स्वरूप बनकर निर्णय कर सके वही साखी है, वस्तुतः यह धर्म-शास्त्र या उपदेशासूत का ही पर्यायवाची नाम है; यह आश्चर्य की बात है कि कबीर के अन्तर्गत सूक्तिकारों ने अपने नीति के दोहे-सोरठों को साखी नाम नहीं दिया, कदाचित् 'साखी' बनने के लिए साम्प्रदायिक वृष्टिकोण भी अनिवार्य है। हाँ, तो साखी दोहे में ही हो, यह आवश्यक नहीं, कुछ साखियाँ सोरठों में हैं, और कुछ छन्दोश्मयन-रहित पवित्रवद्ध सूक्तिभाष्य हैं, इनका अल्पाकार तथा सरल कथन ही इनको साखीत्व दिला सका है :—

१. बलिहारी बहिं झुष की, जामें निकरं घीव ।

आधी साखी कबीर की, चारिं वेद का जीव ॥

२. साखी लाया जतन करि, इत-उत अछर काटि ।

कहिं कबीर कब समि जिये, झूठी पत्तलिं चाटि ॥

३. तुलना कीजिए :—

सूरदास प्रभु की महिमा अति साखी वेद-पुरानी । (सूरसागर, विनय, ११)

गर्भ परीच्छित रच्छा कीच्छी, वेद-उपनिषद् साखी । (वही, ११२)

४. जो हम कही, नहीं कोउ मारि, ना कोइ दूसर थाया ।

वेद-साखी सब जिउ अरुजे, परम धाम ऊहाया ॥

(क) सुलिया सब सत्तार है, छाये घर सोव ।

सुलिया दास कबीर है जाग घर रोव ॥

(ख) जो मोहि जान, साहि म जानी ।

लोक वेद का, कहा न मानी ॥

साक्षी के वक्ष्य विषय ३ ह—विधि, निषेध तथा निष्कारण । विधि और निषेध तो धर्म तथा नीति के अंग हैं निष्कारण साम्प्रदायिक है । विधि और निषेध की तुलना में कबीर ने निष्कारण की साक्षियाँ बहुत कम लिखी हैं, क्योंकि साम्प्रदायिक वापवाही के लिए वे मीनों को अधिक उपयुक्त समझते थे । कबीर का समस्त निष्कारण प्रधानतः हिन्दू-शास्त्रों में पाया है, परन्तु निष्कारण की साक्षियों में सौन्दर्य की अलिखित झलक कबीर ने दूसरों में ही ली है । उदाहरण के लिए कर्ता की पूजता निराकारत्व, सबव्यापकता आदि का निष्कारण उसी पुरानी धार्मिक सन्भावना में देखिए —

(क) छछ पुरुष दूध पेड़ है, निरघमन बाही बार ।

तिरवेवा साक्षा भये, पात भया सत्तार ॥

(ख) जाब मुह माया नहीं, नाहीं रूप कुरूप ।

पुरुष बास तँ पातरा, ऐसा तत्त्व अनूप ॥

(ग) तेरा साईं तुझ में, जया पुरुषन में बास ।

बस्तूरी का मिराज उथो, फिर फिर दूध घास ॥

अस्य वट तथा ऊष्णमूल अवाक-गाम अस्वत्थ वक्ष की चर्चा हिन्दू शास्त्रों में प्रसिद्ध है, बहुदारण्यक उपनिषद् में “अथा यक्षो वनस्पतिस्तथैव पुरयोऽम्बुः । तस्य लोमानि पर्णानि रत्नस्योत्पादिका बहिः ।” द्वारा पुण्य को वक्ष ही माना गया है । मुण्डकोपनिषद् ने “इहा सुपर्णा सयुजा सखाया समान वक्ष परियस्वजाते ।” आदि के प्रसंग में ‘क्षेत्रसक्त अस्वत्थ वक्ष’ की कल्पना की है । कबीर के वृक्ष-रूपक में इसी प्रकार की परम्पराओं का मुना-मुनाया परिचय है । इसी प्रकार धरु स भी धरु अग्नि में तेज, वायु में गति, तथा जल में गति के समान वक्ष को अपने भीतर जोड़ने का आदेश हिन्दू परम्परा में मिला पा रहा है । कबीर ने इस निष्कारण में जहाँ भी आवश्यक समझा है हिन्दू परम्परा से सौन्दर्य का सम्पादन किया है । उपनिषद् के कुछ अर्थ दृष्टान्त भी कबीर में पाए जा सकते हैं —

(क) अघेनव नीयमाना यथाघा । (मुण्डकोपनिषद्)

अघे की घा मिला, राह बताय कौन ॥

अघ अघा ठेलिया, दूध रूप पडत ॥

(ख) तिलेष्टु तल दधनीव सर्पि—

राप छोट स्वरणीयु आति (ध्वेतास्वतरोपनिषद्)

उथो तिल माहीं तेल है, उथो चक्कम में घाति ।

तेरा साईं तुझ में, जाति सक तो जाति ॥

(ग) अपातिबाधो जवनो गहीता

पश्यत्यक्षं स शृणोरत्यक्षं (ध्वेतास्वतर)

बिनु मुख खाइ, चरन बिनु चालै, बिन जिभ्या गुन गावै ।
आछे रहै ठौर नहि छांडे, दस दितहौं फिरि आवै ॥

(घ) पुरमेकादशद्वारम् अजस्यावक्चेतसः । (कठोपनिषद्)

दस द्वारे का पाँबरा; तामें पंछी पौन ॥

(ङ) प्रणवः घनुः, शरो ह्यात्मा, बह्व तत्त्वक्षयमुच्यते ।

अप्रमत्तेन वेदघण्य, शरवत्तन्मयो भवेत् ॥ (भृङ्गकोपनिषद्)

शब्द की चोट लगी मेरे मन में, बेष गया तन सारा ॥

सोवत ही मैं अपने मंदिर में, सज्जन मारि जगावे रे फकिरवा ॥

(च) यथा नद्यः स्पन्दमानाः समुद्रे... । (भृङ्गकोपनिषद्)

समुंदर लागी आनि, नदियाँ जलि फोड़ला भई ।

कबीर के काव्य से इन स्वस्तो को उद्धृत करके उपनिषद् से सादृश्य दिखाने का न तो यह अर्थ है कि कबीर ने उपनिषद् सुने थे या वे उनके उन स्वस्तो से परिचित थे, और न यह है कि एक दृष्टान्त का जो उपयोग उपनिषद् में है ठीक वही कबीर में भी है । हमारा अभीष्ट केवल यही दिखाना है कि उस युग की सुनी-सुनाई बातों में उपनिषद् का ज्ञात या अज्ञात रंग था, कबीर में अनायास ही उसके छोटें आ गये हैं ।

अब विधि और निषेध की साखियों में से विधि को साखियाँ देखिए । कबीर ने अपने अशिक्षित शिष्यों के लिए जो नीति के दोहे कहे हैं, उनमें से बहुत सों के चरण आज लोकोक्ति रूप में प्रयुक्त मिलते हैं, इस लोकोक्तिपन का श्रेय कबीर को है या कबीरत्व का उत्तरदायित्व लोकोक्ति पर है—यह ठीक-ठीक बताया नहीं जा सकता ; हमारा अनुमान है कि इनमें से अधिकतर लोकोक्तियाँ उस समय किसी न किसी बेष में प्रचलित थीं, कबीर ने उनको अपना साधन बनाकर समर कर दिया है :—

(क) आपुहि आरी खात है, बेचत फिरि कपूर ॥

(ख) कहवे को चंदन भये, मलयागिर ना होय ॥

(ग) बहुत रस्तिक के लागते, बेस्वा रहि गई याँह ॥

(घ) जाका घर है गैल में, क्या सोये निचीत ॥

(ङ) बुड़ पट भीतर आय के, साबुत गया न कोय ॥

(च) केते दिन लौं राखि ही, काँचे वासन नीर ॥

(छ) कोयला होय न ऊजरा, लौ मन साबुन लाय ॥

(ज) प्रेम-गली अति साँकरी, तामें दो न समाँय ॥

(झ) दुखिघा में दोऊ गये, भाया मिली न राम ॥

(ञ) अब पल्लावा क्या करै, चिड़िया चुग गई खेत ॥

(ट) पाँव कुन्हाड़ी मारिया, मूरख अपने हाथ ॥

(ठ) जोया पेड़ बबूल का, ग्राम कहाँ से लाय ॥

(ड) जाके आँखन है नवी, सो कस मरै पियास ॥

इन लोकोक्तियों के उपरान्त नीति की दस वाणी में दूसरा भागपूर्ण सहज गुरु का है, शास्त्रीय दृष्टि से उसमें कोई सौन्दर्य न हो परन्तु अपने मोलेपन से वह हृदय को

मुग्ध कर लेती है, बाणी का यही रूप कबीर की सोनप्रियता का भी कारण है —

- (क) जाको राख साट्यौ, मारि न सक कौय ।
जाल न बाँबा करि सक, जो जग बरो होय ॥
- (ख) दुख में सुमिरन सब कर सुख में कर न कोय ।
जो सुख में सुमिरन कर, दुख काहे को होय ॥
- (ग) देह धरे का दड है, सब काहू को होय ।
ज्ञानो भुगत जान करि, मूरख भुगत रोय ॥
- (घ) बाह गई, बिता मिटी, धनुर्वां धेपरवाह ।
जिनको कछू न चाहिए, सोई साहसाह ॥
- (ङ) साँह इतना सीझिए, जामें कुटुम्ब समाप ।
म भी भूला ना रहैं, साधु न भूला जाय ॥
- (च) साँच बराबर तप नहीं भूठ बराबर पाप ।
जाके हिरदे साच है, ताके हिरदे घाप ॥
- (छ) पुरा जो देखन म चला, बुरा न बीजा कोय ।
जो दिल सोजा घापना, भुझसा बुरा न कोय ॥

इन साधिया की संख्या अज्ञात है । इनमें काव्य का सौन्दर्य उतना नहीं, जितना कि सत्य का, फिर भी ये साहित्यिक को उतना ही प्राकट्य करती हैं जितना कि गिष्प की, इसी प्रकार की साधियों के आधार पर कबीरदास की हिन्दी का ध्येष्ठ सहज कवि माना जाता है ।

कबीर की साधिया का सबसे उदात्त प्राक्चरणा मौलिक धर्मस्तुत-योजना है । कबीर का समाज जीवन या उनके गिष्प जिस वय के थे उनकी कितनी योग्यता थी, उनका रहन-सहन रीति रिवाज क्या थे—इन प्रश्नों के उत्तर के लिए हमको कबीर की यह धर्मस्तुत-याचना दमनी पड़ेगी जो किसी दूसरे से नहीं आई प्रत्युत कबीर से जन्मकर बहार तक ही सीमित रह गई । और यह कोई धारणा की बात नहीं कि हम इस निष्कर्ष पर पहुँचने हैं कि कबीर का समाज बोधी और कुम्हार, रँगरेज और लुहार, संक्षेप में उस वय का था जिसकी बाह्यता ने अवहलना कर दी थी और जो साक्षर तो था ही नहीं भानसिंह स्वर की दृष्टि से भी अत्यन्त हीन था । बाह्यता और कबीर में तो पानी और घग्नि का-सा बर^१ है क्षत्री भी प्रत्यग ही नहीं मिलते उनके दूर धर्म की निन्दा करते हुए कबीर ने एक नये^२ दूर धर्म की स्थापना की है, वेद^३ की साधियाँ

१ जो तोहरा ॥ वामन कहिये, बाणो कहिये कसाई ।

जो वामन तुम वामनी जाय ।

और मातंग काहू नहिं छाये ॥ (आदि अनेक कथन)

२ सौर तुपक से जो सङ्ग, सो तो सूर न होय ।

भाया तजि भक्ती कर सूर कहाय सोय ॥

३ साँई मेरा घनिषा सहज कर धोपार ।

बिन बाँझे, बिन पालरे, सोन सब ससार ॥

एक-दो हैं वह भी संसारी लोगों के प्रसंग में नहीं; शूद्रों में भी दर्जी, सुनार, नाई आदि अपेक्षाकृत उच्च वर्ग के लोग भुला दिये गये हैं, उनके स्थान पर भगहर-निवासी रंगरेज, लुहार, कुम्हार, घोघी आदि का बहुधा स्मरण है :—

- (क) जैसे खाल लोहार की, साँस लेत बिनु प्राण ॥
बिना जीव की स्वाँस सों, लोह भसम हूँ जाय ॥
- (ख) गुह कुम्हार, सिध कुंभ है, गढ़ गढ़ काढ़ें खोट ॥
अन्तर हाथ सहार दें, बाहर बाहें चोट ॥
- (ग) गुह-घोघी, सिध-कापड़ा, साबुन-तिरजनहार ॥
सुरति-सिता पर छोड़ए, निकसैं जोति अपार ॥
- (घ) धीरे-धीरे रे मना, धीरे सब कुछ होय ॥
माली सोंचें सौ घड़ा, ऋतु आये फल होय ॥
- (ङ) कबिरा मन पर्यंत हता, अब मैं पाया कानि ॥
ढाँकी लानी शब्द की, निकसी कंचन खानि ॥
- (च) पंडित और मसालची, दोनों सूझें माहि ॥
औरन को कर खाँबना, आप भोंयेरे माहि ॥

इन स्थलों पर साहित्यिक सौन्दर्य तो है नहीं परन्तु अपने प्राकृत रूप में ही यह सामग्री पाठक के मन पर प्रभाव डालती है; नित्य-प्रति की वस्तुओं के प्रति हमारे मन में एक प्रच्छन्न मोह होता है; साथ ही जिस व्यापार से हम गुणरिचित होते हैं उसका रहस्य हमारे मन में बैठ भी जाता है। पंडित और मसालची की तुलना में एक तो 'मसालची' शब्द में ही व्यंग्य है 'पी' प्रत्यय 'वाज' प्रत्यय की तरह (दे० अफ़ीनची, तबलची, सुलकेबाज, दगाबाज आदि) बुरे गुण के अधिकार में प्रयुक्त होता है, मतः 'मसालची' शब्द को सुनते ही हमारा ध्यान उन निरीह 'दीबटों' की घोर जाता है जो प्रकाश-स्तम्भ को अपने सिर पर धारण करके, उसके बोझ से दबते हुए, सजीव होकर भी निर्जीव के समान केवल उस स्तम्भ को टेकने के चक्कर-फिरते आभार-मात्र बनकर दूसरे की 'रोशनी' में योग देते हैं। 'मसालची' 'दीर्घ-बियरर' नहीं है जो प्रकाश दिखला सके, वह तो साधन बना हुआ स्तम्भ है—जितना लम्बा उतना ही अधिक लाभ-दायक, उससे आप 'तमसो मा ज्योतिर्गमय' नहीं कहते बल्कि उसको अपने हुकम पर नचाते हैं। कवीर ने उपनिषद् के उस वाक्य पर कैसा असांस्कृतिक व्यंग्य किया है, यह उगकी प्रतिभा और ओम दोनों का ही चोतक है, 'चिराय सत्ते भोंबेरा' वाली कहावत सत्य होते हुए भी संसार की सभी संस्कृतियाँ तो प्रकाश का उल्लासपूर्वक स्वागत करती हैं, फिर खानी पण्डितों की इस भर्त्सना का क्या अर्थ ! और उपनिषद् पर इस व्यंग्य में कौनसी उदारता ! !

अब कवीर जी के समाज के मुखों को भी देख लीजिए। शिष्यों में जो विशेष-ताएँ उनको बार-बार दिखाई पड़ रही थी उनके एक बार ही निवारण का उपदेश इन शब्दों में है—

जुमा, घोरी, मुलबिरी, घ्याज घृत, पर-नार ।

जो चाहै दीदार को, एती वस्तु निवार ॥

बबीर के समय में वामभार्गी छाया में सोता हुआ यह समाज जिन दुगुणों का अपने जीवन का भ्रम बना चुका था उनका निवारण का उपदेश इस प्रकार की गङ्गावती में घने स्नानों पर मिलता है, संभव है वे दुगुण किन्हीं न किसी मात्रा में अभिजात-वर्ग में भी रहे हों परन्तु बबीर उस वर्ग के तो अहंकार और आदम्बर का ही चर्चा करते हैं। परकीया का उस युग में वामभार्गियों ने बड़ा प्रचार कर रखा था बबीर इसी लिए सबसे अधिक जोर इसी प्रबन्ध सम्बन्ध के स्थान पर देते हैं और शिष्यों के मन में परकीया-त्याग की भावना को बढाने के लिए उन्होंने हिन्दू इतिहास के सबसे प्रसिद्ध दृष्टान्त का उपयोग किया है—

पर नारी पनी छुरी, मति बोज साग्री भ्रम ।

रावन के इस तिर बट, पर-नारी के संग ॥

परकीया के प्रति घणा उदात्त न करने-करते के नारी मात्र का तिरस्कार करने लगते हैं (ध्यान रखना होगा कि परकीया गमन हिन्दू समाज में नितांत त्याग्य घोषित किया गया है इसीलिए इतिहास के किसी भी काल में परकीया गमन अभिजात वर्ग ने स्वीकार नहीं किया, परन्तु घम के आवरण में हीन जनता इसका कामकाज के उपदेश से भ्रमना चुकी थी, बबीर अपने शिष्यों की उसी दुर्गति से धारणित दुखी थे उनकी दृष्टि में अभिजात-वर्ग का 'बहापि' नहीं है)—

१. स्त्री पुरुष के जिस सम्बन्ध का बबीर में संकेत है वह अभिजात-वर्ग में कभी स्वीकार नहीं किया गया। प्रमाणस्वरूप निम्नलिखित पंक्तियाँ उद्धृत की जा सकती हैं—

(क) तेरह दिन तक तिरिया रोव, फेर कर घर बासा ।

(द्विजों में न तो विधवा विवाह होता है, और न कोई स्त्री किसी दूसरे पुरुष का घर बना सकती है इतर जातियों में आज भी 'घर बसाने' की पुष्पा पाई जाती है।)

(ख) राम मोर बडा, ध तन की सहरिया ।

(यह घसम विवाह इतर जातियों में प्रचलित ही था।)

(ग) धन भई बारी, पुरुष भये भोला सुरत भरोरा साथ ।

(यह भी घनमेस विवाह का परिणाम है।)

(घ) विछुवा पहिरिन, छोटा पहिरिन, सात ससम के मारिन जाय ।

(‘ससम’ शब्द ‘शक्ति’ का पर्यायवाची नहीं, उससे कुछ कम का श्रोतक है, सरकार के बिना किसी स्त्री के साथ घर बसानेवाले कामचलाऊ पुरुष को घसम कहते हैं। सात मारना भी शक्तिशाली के लिए घसम है।)

(ङ) धी नयन गयल मोर कजस देल ।

धी वयल गयल पर पुरुष लेन ॥

(यह व्यवहार तब भी द्विज जाति में आम है।)

(क) छोटी-मोटी कामिनी, सब ही विष की बेलि ।

बंदी मारें बाँव परि, यह मारें हँसि-खेलि ॥

(ख) साँप बीछि को मंत्र है, माहुर भारे जात ।

बिकट नारि पाले परी, काटि कलेजा खात ॥

इतना ही नहीं कबीर ने नारी को भी उपदेश दिया कि तुमको एकपुरुष तक ही सीमित रहना चाहिए, तुम मैली रहती हो, या गरीब हो इससे कोई अन्तर नहीं आता, यदि तुम पतिव्रता हो तो गरीबी में भी तुम धादरणीय^१ हो, इसलिए अन्य की आशा^२ छोड़कर पति पर विश्वास^३ करती हुई तुम आठ-पहर चौसठ घड़ी^४ अपने पति का ही ध्यान करो, यदि तुम ऐसी बन गई तो पति से कह सकोगी कि मैं किसी अन्य को नहीं देखती तुमको भी दूसरी को न देखने दूँगी^५, और तब तुमको रक्षा^६ का-सा जीवन न बिताना पड़ेगा, तुम्हारा पति तुम्हारे लिए कमाकर तुमको देगा । इन उपदेशों के साथ-साथ कबीर ने निर्गुणों के उदासीकरण का भी प्रयत्न किया है, लुटेरे से वे बोले—भाई लुटेरे, अगर तुम लूट सकते हो तो राम-नाम को क्यों नहीं लूटते^७, अगर तुम सापर-बाही से दूसरी चीजों की ही लूट करते रहे तो पीछे पछिताना होगा । कबीर की मायिका अपने पार^८ से मिलने में इसलिए सकुचासी है कि वह मैली है, बुरा काम करते हुए उसके मन में भय नहीं उत्पन्न होता ।

कबीर का समाज सामान्य से कुछ कम ही था; वे नगर, ऐश्वर्य, संस्कृति तथा सौन्दर्य का चित्र न खींच सके; राग-रंग को देखकर उनके मुख से आह^९ ही निकलती है । प्रकृति भी इस कवि को आकृष्ट न कर सकी, वृक्ष है तो खजूर^{१०}, और उपवन में

१. पतिव्रता मैली भली, गले काँध की पोत ।

सब सखियन में यों दिव, ज्यों रवि ससि की उषोति ॥

२. सुम्हारि तो सार्हि भर्ज, तजै भ्रान की श्रान्त ॥

३. पतिव्रता पति को भर्ज, पति पर धर विश्वास ॥

४. आठ पहर चौसठ घड़ी, मेरे और न कोय ॥

५. ना मैं देखों और को, ना तोहि देखन देंउ ॥

६. सती न पीस पीसना, जो पीस सो राँट ॥

७. राम नाम को लूटि है, लूटि सकें तो लूटि ।

अन्त काल पछितायगा, जब प्रान जायगा छूटि ॥

८. पार बुलायें भाव सों, मो वं गया न जाय ।

धनि मैली पिउ उजला, लागि न सकौं पाय ॥

९. पाँचों नीबत बाजती, होत छतीसों राग ।

सो मंदिर जाली पढ़ा, बँठन लागे काय ॥

१०. बड़ा हुआ, तो क्या हुआ, जैसे पेड़ खजूर ॥

गोरम मदमाता पुण्यल नहीं प्रभुत बाबापुत्र^१ बनो है, बायल^२ का छर करि रे मन में कोई भाव नहीं जगता, त पावस की धनधार पटा है त छर का चटनिर, गारा धन उनको जलता हुआ-मा^३ लगता है। घरभू जीवन में बघीर का मन प्रवण्य लगा है और चक्की चूहे को बाते उनको बजिना में प्रसन्न बनकर भा गई हैं, वहीं चौटी चावल^४ से जा रहा है, ता वहीं बिना क उपन में मुत्ते का बीगा^५ मुनार्द पन्ता है वर्षा में जमनवाली गौली लकड़ी^६, धन पचने का मूत्र^७, गायबाल साने का चबना^८ धनार की बनो^९ तरबुसा^{१०} का दाग, पानी का बूबुदा^{११}, भरता हुआ पान^{१२} और मदिरा की दुकान^{१३} इन सागिया में प्रसन्न बनकर धामे हैं। इन प्रसन्नता के विषय में पहला बात ता यह है कि वे मोतिर ८—बदाबिन् प्रथम और मन्त्रिम बार ही प्रसन्न हूँ इनका परिचय पाठक के मन में बड़ा प्रभावगामी बिज लीख देता है और सोचता तथा समझे प्रथिब मन्त्रिम की बात यह है कि इस प्रसन्नता योचना के लिए जिन शब्दों का प्रयोग है वे इनके स्वभावविध और संचे हुए हैं कि धर्मोत्प्रेष में पूरा लपक ह। चबना खात वाला कुछ गोद में रग लेता है, कुछ हाथ में और कुछ मुँह में—माथ और हाथ हाथ और मुँह में बतर ही बिजता है, इसी प्रकार जो मर रहे ह उनमें बच हुआ को अधिक दूर नहीं समझना चाहिए, गोरम फिर^१ में गोरम मारा मारा फिर का धम है, पेठ से चलन होकर गिरता हुआ पना जिस प्रकार बाप के बचकर में पड़कर मरने मूल से धनि दूर न जाने किस मनात देग में पहुँच जाता है धानी यह यह स कुछ बहा हुआ, गिरता-गिरता बेमुप-सा समाना उसी प्रकार उस समय-वक्त से चलन होकर दुनिया की हवा में भूला हुआ मामामुप

१ माली मावत देवि क, कलियाँ कर पुकार ॥

फूली फूली धुनि लिए, बाहि हमारो बार ॥

२ धाम की डार कोइलिया बोल, मुबना बोल बन में ॥

३ दब की शही लकड़ी, ठाड़ी कर पुकार ॥

४ चौटी चावल स घली, बिच में जिति गई बार ॥

५ बूबर उधों मूबत फिर, मुनी मुनार्द बाते ॥

६ गिरहिम मोरी लाकड़ी तापवे यो पुष्पधाम ॥

७ सापू ऐगा चाहिए, जसा सूप सुभाइ ॥

८ जगत चबना बाल का, कुछ मुख में, कुछ गोद ॥

९ जानो कली धनार का, तन राता, मन स्वेत ॥

१० धौत बिगारी तरबुसा सभा बिगारी कूर ॥

११ पानी केरा मुबुदा अत मानुष की जात ॥

देवत हो छिप जायपा, उधों तारा परभात ॥

१२ पात भरता यों करै, गुनु तरवर बनराम ॥

धमके बिछुरे ना मिल, दूर परवे जाय ॥

१३ गली पली गोरम फिर, मदिरा बडि बिजाय ॥

जीव न जाने कितना मूलकर कहाँ-का-कहाँ पहुँच जाता है। कबीर ने 'साकतजन अरु स्वान'^१ को एक साथ रखकर श्राव्यों के अति कितनी घृणा दिखलाई है—यह किसी को 'कुत्ता' कहकर देखिए, आपको पता लग जायगा;—अगर कुत्ता भूँकेगा तो क्या आप अपना रास्ता बन्द कर देंगे, उस भीच का तो काम यही है—टुकड़ेखोर, लुशामदी, इन्द्रियों का दास, नीचानुनीच !!

निषेध की साखियों में उपदेश कम है, व्यंग्य अधिक। व्यंग्य की रचना दृष्टान्त की सामग्री को विपरीत रूप देकर ही होती है, फिर भी दृष्टान्त की अपेक्षा व्यंग्य में अधिक शक्ति है, वह जिस बात को रोकना चाहता है उसके विरोध का बीज श्रोता के मन में चुपचाप बो जाता है। कबीर का उद्देश्य था मूर्ति-पूजा का विरोध; वे इसके लिए यही साधन अपनाते हैं, अगर उपदेश देने लगे कि भाइयो पत्थर मत पूजो तो उनकी बात कौन सुनेगा, अतः वे कुछ जिज्ञासुपन की भावना से बोले—'सुना है, भाई, कि पत्थर की मूर्ति पूजने से ईश्वर मिल जाता है। यदि यह ठीक है तो आज से मैं भी पत्थर पूजा करूँगा—मैं एक बड़े से पहाड़^२ को पूजूँगा जिससे कि ईश्वर श्रीर भी शीघ्र प्राप्त हो जाय'। यह पत्थर पूजने पर एक व्यंग्य था, पत्थर के गुण (बड़ा-छोटा, अच्छा-बुरा) से उपासक सोचने लग गया, उसके मन की श्रद्धा कपूर बन गई, यही कबीर का उद्देश्य था, उन्होंने भक्त को सोचने का कुछ प्रबलार दिया, स्वयं भी मानो कुछ सोचने लगे मन्द-मन्द मुसकान के साथ, और फिर बोले—'संसार कितना भोला है, बाहर पत्थर पूजने जाता है, घर की उस चकती^३ को क्यों नहीं पूजता जो खाने को अन्न देती है—वह भी पत्थर है और बड़ा उपकारी'। व्यंग्य की यह शैली सिद्धों और नाथों में तो प्रचलित थी ही, कर्मकाण्ड का विरोध उनसे पूर्व भी होता था, सम्भव है कबीर को ये चुटकियाँ परम्परा से ही प्राप्त हुई हों—

(क) नाम न रहा तो क्या हुआ, जो अन्तर है हेत।

पतिवरता पति को भर्ज, मुख से नाम न लेत ॥

(ख) मूँड मुड़ाए हरि मिले, सब कोइ लेहि मुँडाय।

घार-घार के मूँडने, भेड़ न बैकुंठ जाय ॥

(ग) न्हाए धोए क्या भया, जो मन सँल न जाय।

मीन सदा जल में रहे, धोए वास न जाय ॥

(घ) पोथी पढ़ि-पढ़ि जय मुग्धा, पंडित भया न जोय ॥

(ङ) आसन मारे क्या भया, सुई न मन की आस।

यद्यपि कबीर की छन्दों की खिलवाड़ से प्रेम न था फिर भी जब वे देखते कि बोझ-सा खेल उनके प्रचार में समर्थ हो सकेगा तो अवसर को हाथ से जाने न देते थे;

१. साकत-जन अरु स्वान को, फिरि जवान भलि देय।

२. पाहन पूजत हरि मिले, सो मैं पूजूं पहाड़।

३. दुनिया ऐसी बाधरी, पत्थर पूजन जाय।

घर की चकिया कोई न पूजे, जेहि का पोसा खाय ॥

साधिया में इस प्रकार के कतिपय सुन्दर उदाहरण हैं—

- (क) माता तो बर में फिर, जीभ फिर मुल माँहि ।
 मनवाँ तो दस दिसि फिर, यह तो मुमिरन माँहि ।
 (ख) बरका मनका छोड़ के, मन का मनका बँरि ॥
 (ग) तिन का तिन का से मिसा, तिन का तिन के पास ॥
 (घ) घर की नारी को बहे, तन की नारी नाँहि ॥
 (ङ) कबिरा सोई धीर है, जा जान पर-धीर ॥

स्वाभाविक एवं सार्वजनिक अभिव्यक्ति के लिए कबीर ने त्रिम प्रप्रस्तुत सामग्री का ध्यान दिया है वह सांख्यी दृष्टि से अधिक उपयुक्त न भी हो परन्तु उससे यह सिद्ध अवश्य होता है कि रूप रंग तथा गुण के सांख्य के बिना भी प्रभाव-साम्य सुसना की मनोहर सामग्री प्रदान कर सकता है। निम्नलिखित उदाहरण हमारे अभिप्राय की स्पष्ट कर सकेंगे—

- (क) तबोली के पान उधू, दिन दिन पोता होय ।
 (ख) फाटा फटिक पपाएँ उया, मिसा न बूझी बार ॥
 (ग) काल लज्जा तिर ऊपर, उयों तोरल भाषा बीर ॥
 (घ) काल मध्यता भइपसो, उयों तोतर को बाज ॥
 (ङ) यह तसार कागद की पुडिया, बूब पडे घुल जाता है ॥
 (च) रसक पवन के लागते, उठे नाग मे जायि ॥

तबोली के पान और राम कियोमी में रूप रंग तथा गुण का तो कोई साम्य नहीं, परन्तु परिपाक दोनों का एक ही हाता है—मीठा पढ़कर नष्ट हो जाता। स्फटिक पापाएँ तथा मन, काल तथा घर, काल तथा बाज, मसार तथा कागद की पुडिया और नाग तथा बनावटी साधु में रूप रंग का साम्य नहीं परन्तु गुण-साम्य तथा परिपाक-साम्य है। कवि का उद्देश्य उस गुण की ओर ध्यान बाँटकर देना भी है जिसके लिए प्रप्रस्तुत पदोपमा में प्रतिष्ठ है। काल को एक स्थान पर बाज के समान भयानक तथा हिसक बनाया गया है दूसरे स्थान पर घर के समान घुलना प्राप्त कराने वाला मन-य भाषार, कवि का उद्देश्य एक स्थान पर बाज के समान स्वरित तथा प्रवचन कहकर साथ ही काल की दुलहा के समान प्यार करने वाला मन-य भाषार भी बनाना है। कबीर एक स्थान पर पर नारी प्रेम की लहमून के समान कहते हैं, उसका भारागद गुणा की दृष्टि में रसकर नहीं प्रत्युत उसकी अवश्य फलने वाली गंध की ओर संकेत करके—
 भाज भरसक बचाइए वह तसार को प्रगट हो जायया—

पर-नारी को राचणी, जिसी लहसण की खानि ॥

खूण बसि रसाइए, परगट होइ दिबानि ॥

कबीर के गीत

‘रमनी’, ‘सम्प’, ‘बोनीता’, ‘त्रिप्रमतीसी’, ‘बहारा’ ‘वसत’, ‘चाँवर’, ‘बेलि’, ‘बिराठली’, ‘हिंदोला’ आदि गीतों के सप्तक कबीर धर्मोपदेश की धपेगा सम्प्रदाय

प्रवर्तक अधिक थे। इनके गीतों में कही-कही वे भाव भी मिलते हैं जो साक्षियों में हैं, और साक्षियों के सौन्दर्य की यत्किंचित् आवृत्ति इन गीतों में हो गई है। परन्तु इन गीतों में काव्य-सौन्दर्य बहुत कम है, कबीर के नाम से प्रसिद्ध ये गीत कबीर को साहित्य में कोई भी स्थान न दिला पाते; पुराणों में कथित सृष्टि की नीरस सविकार लम्बी-चोड़ी कहानी, कर्त्ता की काल्पनिक महत्ता; नासूत, मलकूत, जबरूत, लाहूत या फिर ऋषि, मुनि, देव, गन्धर्व आदि नामों की सूची आदि से पाठक का मन उचट जाता है, न कोई भाव-करण है न कोई सौन्दर्य-बिन्दु।

परन्तु ये गीत ही कबीर को कबीर बताते हैं। इनकी कुछ विनिश्चयताएँ हैं जिनको सौन्दर्य नाम से अभिहित किया जाता है; ये मुख्यतः दो हैं—रूपक तथा उलटवांसी। रूपक तथा रूपक-ब्रम्ह की चर्चा हमने बीर काव्य के सम्बन्ध में की थी, भक्ति-काव्य (निर्गुण तथा सगुण दोनों) में रूपक का विशेष स्थान रहा है; मुद्रा की सामग्री से निर्मित साक्षियों के इन रूपकों को देखिए—

- (क) नैनो की करि कोठरी, पतली पलंग विछाय।
पलकों की चिक डारि के, पिय को लिया रिझाय ॥
- (ख) बिरह-कर्मडलु कर लिये बरागी दो तन।
माने दरस-मधूकरी, छके रहें दिन-रैन ॥
- (ग) येहि तन का दिवसा करी, बाती मेली जीव।
लोह सींचो तेल ज्यों, कब देखीं मुख पीव ॥

प्रथम उदाहरण में नेत्रों पर कोठरी, पतली पर पलंग तथा पलकों पर पिक का आरोप करने से एक पूरा रूपक बन जाता है, शृंगार की सामग्री से भक्ति का काम भी निकल गया, 'प्रिय' शब्द उभय-अयुक्त है—जिस प्रकार पत्नी अपने हृदय-भाव से प्रिय को भक्तपुर में बद्ध कर लेती है, उसी प्रकार भक्त भगवान को अपने नेत्रों में बिठाकर उसका ध्यान करता है—(यदि भगवान् निर्गुण है तो शीखों में किस प्रकार बसेगा—यह सोचने की बात है, यह भाव तो तुलसी के "भरि लोचन, बिलोकि अवधेसा। तब सुनिहोँ निरगुन-उपदेसा ॥" के समान सगुण का ही प्रतिपादन करता हुआ दिखाई पड़ता है)। दूसरे उदाहरण में नेत्रों को 'बरागी' माना है, बिरह को कर्मडलु, दर्शन को मधूकरी; यहाँ रूप, रंग या गुण का कोई सादृश्य नहीं। तीसरे उदाहरण में तन को दीपक, जीव को बत्ती तथा रक्त को तेल बनाने से दुर्गन्ध ही उठती है प्रिय-दर्शन की सूचक सुरभि नहीं।

साक्षियों में ये रूपक अधिक नहीं, और जो हैं भी उनमें बेइयापन नहीं मिलता, परन्तु गीतों में इनकी भरमार है। गीतों के रूपक वस्तुतः समाज के दैनिक जीवन से अति निकट हैं, और कबीर के समन्तात् जीवन का एक हल्का-सा चित्र भी इनसे बन जाता है। यह स्मरण रखा जा चुका है कि कबीर का समाज उस समय के उपेक्षित वर्ग से बना था, इन रूपकों से उसी निष्कर्ष का समर्थन मिलेगा। कबीर जुलाहे थे, इसलिए धूम-फिरकर वे अपनी जाति पर आ जाते हैं, उनके गीतों में जितने रूपक जुलाहे से सम्बन्धित हैं उतने किसी और से नहीं—

- (४) गरिह घबरात बुझ गाइ खंडाया । चांद सुखत बुझ नुरी बाया ॥
 सहस्र तार ते पुरिन पूरी । अजरुं बिन बटिन है दूरी ॥
 बर्हाह बबीर बरम सौं जोरी । सुत कुसुत बिन भल जोरी ॥
- (५) गज नख, गज बस, गज उनइस बी, पुरिया एव तनाई ॥
 सातसूत, नौ गज बहतर, पाट सागु अधिकाई ॥
- (६) लम्बी पुरिया पाई छीन । सन पुराता, छटा तीन ॥
 सर सागे तेहि तीन सौं साठि । बसनि बहसरि सागु गांठि ॥
 छुर छुर छुर छुर बख मारि । बडि जुलाहिन पासपि मारि ॥

इस प्रकार के गीता से हम यह निष्कर्ष निवास सकते हैं कि बबीर ने जुलाहे का जीवन निकट से देखा था, आध्यामी गीता-गी में इन गीता से भारतीय बुनकरों ने सुन्दर चित्र मिले जाया करेंगे, वस्तुतः अनभिज्ञात समाज का जितना सुन्दर चित्र बबीर में मिलता है उतना हिंदी के किसी और कवि में नहीं। इन गीतों का कोई धर्म है या नहीं, और जो है वह किसनी धींचठान से आया है—यह एक स्वतन्त्र प्रश्न है। जुलाहे के बाद बबीर का दूसरा दृश्य 'रहटा है नास भी एक चक्र' है, और दैनिक जीवन भी एक चरता है—यही पुरानी बीजा का फिर ग घाना-जाना, इसविण रहूँटा का बिज देस कर बबीर 'रहूँटा न होय मुक्किल कर दाता' तियवर पाठक को कुछ सोचने की सामग्री देने ह। 'झोड़न मेरा राम-नाम न रामहि का बनजारा हो', 'असम बिनु तेरी के बल भयो', 'अब हम जाना हो हरि बाजी की खेल', 'अरे मन समझ के साबू लबनियाँ', 'साधो यह तन ठाठ तेंदूरे का', 'गगन घटा घहरानी, साधो गगन घटा घहरानी', 'मोरी चुनरी में पड़ गयो राग पिया', 'नहर में बाघ लगाय आई चुनरी', 'कौन रंगरेजवा रंग मोर चुनरी' आदि गीतों में भिन भिन पसा के सुन्दर सुन्दर चित्र ह। इनमें एक अलंकार नहीं है परन्तु मुद्रा रूपक जथा एक बान्धेतरसीर्य्य अवश्य है, अलंकार भाव के अति राय तथा स्पष्टीकरण के निमित्त प्रयुक्त होता है परन्तु यह सौन्दर्य, वातावरण तथा विस्मय का ही महायक है। इन व्यवसायो के अतिरिक्त धरेलू जीवन, विद्यापन बान्धव्य जीवन, की सामग्री से भी कुछ साम्प्रदायिक भावनाओं को सातिरेक बनाने का प्रयत्न है। बान्धव्य जीवन का एक चित्र देखिए—

भाई मोर मानुस अति सुजान, घघा कुटि कुटि कर बिहान ।
 उठि बड़े भोर आंगन दुहार, ले बड़ी खाँव गोबरहि डार ।
 बानी भात मनुस ले लाय, अइ धला स पानी जाय ।
 अपने सयाँ बाँधी पाट, ल रे बनीं हाट हाट ।

यह प्रीडावस्था के जुलाहे दम्पति का चित्र है। अब सौभाग्य राजि को सखी प्रेरित सखीय गीता नवोदय के मन का दृष्ट देखिए—

पिया मिलन की आन रहौ जब लीं खरी ।
 ऊँचे तहि चढ़ि जाय, मने सज्जा भरी ॥

पांव नहीं ठहराय, चहें गिर-गिर पछे ।
फिर-फिर चढ़हुँ सम्हारि, चरन आये घहें ॥
अंग-अंग यहुराय तो बहुविधि डरि रहें ।
करम कपट मग घेरितो भ्रम में परि रहें ॥
बारो निपट प्रनारि तो भोनी गल है ।
अटपट चाल तुम्हार मिलन कस होइहै ॥

अस्तु, ये मुद्रा-रूपक काव्य की दृष्टि से अधिक सुन्दर न भी हो, परन्तु समाज का मनोहर चित्र उपस्थित करने में सफल है और कबीर के वातावरण का एक निश्चित परिचय भी इससे मिलता है ।

मुद्रा-रूपक और उत्तटासी के बीच का एक सौन्दर्य और भी है जिसको अति-शयोक्ति की सामग्री से निर्मित कह सकते हैं, मुद्रा-रूपक में वर्ण तथा अवर्ण दोनों साथ-साथ रहते हैं; परन्तु प्रस्तुत सौन्दर्य में अवर्ण का अस्तित्व तो प्रत्यक्ष है, वर्ण को वर्ण्य समझा जाता है । इस सौन्दर्य की सामग्री भी कबीर के उसी समाज से आकर पाठक को उनके विषय की उपर्युक्त धारणा के लिए ही धार्य करती है । सबसे अधिक चित्र विवाह के है । कहीं स्वामी के संग श्वसुरालय आते-आते चौक पर ही विधवा होने-वाली नायिका है; पहाड़ी नगर की कोतवाली से परेजानी है; तो एक नायिका अपनी ननद को दोष दे रही है कि तू मेरे पति के साथ सीमाभ्यवृत्ती बन गई, परन्तु उसे सन्तोष इसी बात का है कि वह स्वयं भी तो अपने पिता की एक पत्नी है :—

ननदी ये ते विषम सोहागिनि, ते निदले ससार ये ।
आवत देखि एक संग सुतो, तैं श्री खसम हमारा ये ।
मोरे चाप के बुझ मेहरखाना, नैं श्री मोर जेठानी ये ।
अब हम अइलीं रसिक के जग में-तर्वाहि वात जग जानी ये ।

अवैध योनि-सम्बन्ध की यह अप्रस्तुत सामग्री कबीर में बहुधा उपलब्ध होती है, कहा जाता है कि यह परम्परा का प्रभाव है, जिसमें 'गोमांस^२', 'अमर-वाहणी', 'बाल-रंडा' के साथ 'बलात्कार'^३ तथा माता, बहिन, पुत्री, भागिनेयिका आदि के साथ भोग^४ की बार-बार चर्चा आई है और इन प्रसंगों के बड़े ज्ञान-ध्यान^५ के अर्थ किये गये हैं । यदि यह सत्य भी हो कि कबीर तथा उनके श्रुत्यो का इन अरलील बातों से कोई गहरा

१. सई के संग सासुर आई ।

× × ×

अर्थ दें लें चली सुवासिनि, चौके रांडु भई संग सई ।

२. गोमांस भक्षणै नित्य पिनेदमर-वाहणीम् ।
कुलीनं तमहं मन्ये इतरे कुलघातकाः ॥ (हठयोग प्रदीपिका)

३. गंगायमुनयोर्मध्ये बालरक्षा तपस्विनी ।
बलात्कारेण गृह्णीयात् तद्विध्योः परमं पदम् ॥ (वही)

४. जनयित्री स्वसारं च स्वपुत्री भागिनेयिकाम् ।
कामयन् तत्त्वयोगेन लघु सिध्येद्बहि साधकः ॥ (प्रज्ञापावनिश्चयसिद्धि)

५. दे० डौ० ह० प्र० द्विवेदी : कबीर, पृ० ४६ तथा ८० से ८४ तक ।

प्रतिप्राय है तो भी इन विषय में मनभेद का कोई कारण नहीं कि अग्रस्तुत रूप में प्राप्त इस सामग्री में कबीर साहिब के समाज तथा बानावरण का वास्तविक चित्र उपलब्ध होना है और यह भी स्पष्ट हो जाता है कि निम्न वर्गों के लिए ये लाभ किंग सीमा तक भुक्त सक्त थे। अस्तु इन घटपटी बाना का मुख्य स्वर यही वामावारी अथवा योनि-सम्बन्ध है 'पुत्र बिद्याहृत माता', 'बिटिया व्याहृत धात्र', 'माय घर पुत्र', 'मादरिया गह बेटी जाई', आदि प्रशस्तियां स कबीर का मन प्रपाना ही नहीं।

इसी प्रसंग में वे उलटबांसियाँ हैं जिनका घटपटापन निम्न को समझाने के लिए देता था और 'अवधू तो जोगी भुर मेरा, जो यहि पद का कर निवेस' कहनेवाले कबीर की समा में धार जय जाती थी। इस मोड़ के निम्न-गुणी तथा वनस्पति ही अधिक मिलाय गये हैं, और प्राकृतिक वस्तुओं में अप्राकृतिक व्यापार का गहरा पगल है। वही 'मूल बिलाई एक सग' है वही 'हस्ती बिघाहि साय', वही 'बीभ के बोल पुत्र औतरिया' वही 'तखर एक मूल बिल ठाढ़ा' है, बीटी के पद में हस्ती बीभा है बिम्बी बान स विवाही गई है, सिंह सियार से डरता है—यह 'अदभुत जान' इतना अधिक है कि बकरी और बाघ में विवाह होते देखकर मागी बरान में जान के लिए गिर धुड़ा रही है। बब के दाढ़ा से ही हमको सहमन हाता पड़ता है कि 'बेलि बेलि जिय अचरज होय, यह पद बूझ बिरला कोय'। इन मकेता में कितना धार है और इनकी साहित्य में कौनसा स्थान मिलना चाहिए, यह विवादास्पद नहीं, साम्प्रदायिक दृष्टि से भले ही इन घटपटी वालों का कुछ मुख्य हो आश्चर्य मानना की जगाने मात्र के लिए प्रयुक्त होकर साहित्य में इनकी आदर नहीं मिल सकता।

जसा कि ऊपर भी कहा जा चुका है इन उलटबांसियों में दो प्रकार का घट पटापन है—प्रकृति विरोध तथा विधि विरोध, प्रकृति विरोध स हमारा प्रतिप्राय पद्य पणी तथा वनस्पति में उन व्यापार के दृष्टन से है जो उनके स्वभाव के प्रतिकूल है जैसे बघ्या के पुत्र जम, समुद्र में प्राय लगना कुत्ते बिल्ली का विवाह आदि, हमारा अनुमान है कि जो दृष्टान्त ब्राह्मण शास्त्र में असम्भव प्रमाण के लिए प्रयुक्त होते रहे होंगे उन्हीं की समझ दिखाने की कला, परम्परा से प्रभावित होकर कबीर में आई है—आत्मा को आश्चर्य मग्न करने मात्र के लिए। विधि विरोध से यही सर्वप्रथम योनि-सम्बन्ध मात्र समझना चाहिए, इसका एकमात्र आधार नारी है जो इतनी उच्छृङ्खल बन गई है कि योनि-सम्बन्ध में वह बुनिया या भस के समान ही स्वतंत्र है विवाह से पूर्व ही अनेक पुरुषों से उसका यह सम्बन्ध प्रारम्भ होता है—माई तथा पिता साहिब भी उसके लपेट में नहीं बच पाते। यह आश्चर्य की ही बात है कि कबीर ने गोमास, बाहरी साहिब को घटपटे अथ के लिए ही सही, नहीं लिया—यब गृहार में से केवल मैथुन ही अग्रस्तुत बनकर भाया है। कारण बतायिन यह हो कि मास मदिरा आदि का यदि अग्रस्तुत सजेत भी रहता तो कबीर का पद्य बदनाम हो जाता क्योंकि उस समय जतना इन मकारों का संकेताय रहण न करके प्रचलित ही लिया करती थी, और बाघा चार के विरोध में मदाचार की दुन्दुभी उस युग का एक उच्च स्वर था स्त्री और पुरुष के विभिन्न सम्बन्ध कबीर के शिष्य-मार्ग में उस समय हेय न समझे जाते थे,

योनि-सम्बन्ध पर जो नियन्त्रण अभिजात वर्ग में है वह इतर वर्ग में आज भी दिखाई नहीं देता ।

अस्तु कबीर की उलटबाँधियाँ प्रायः पहली भी बन गई हैं, अमीर खुसरो की पहेलियों के समान ही कठिन परन्तु उतनी रोचक नहीं—

चली जात देखो एक नारी । तर नागरि उमर पनिहारी ॥

चसी जात वह बाटहि बाटा । सेवनहार के उमर खाटा ॥

जाड़न भर सपेदी सौरी । खसम न चीन्है घरनि भी वौरी ॥

साँझ सकार दिया लं थारै । खसम छाँड़ि, खैर तगवारै ॥

बाही के रस निसुदिन राची । पिथ से वात कहै गहि साँची ॥

और उनका शब्द वही अवैध सम्बन्ध ज्ञात होता है । कबीर के गीतों की यह विशेषता है कि वे जनता को समतुल्य तथा आक्रुष्ट करने के लिए शुद्ध साम्प्रदायिक दृष्टिकोण से रचे गये हैं, नीति तथा उपदेश उनमें अपवाद रूप से ही मिलेंगे ।

अन्य निर्गुणी कवि

कबीर के अनन्तर हिन्दी में जो दूसरे निर्गुणी कवि दिखलाई पड़ते हैं वे कबीर से कम प्रतिभाशाली थे इसलिए उन्होंने कबीर के अनुकरण का ही कुछ प्रयत्न किया है; नानक, दादू, सहजो, धरनी आदि कबीर के उर्पजीवी ही हैं । इन कवियों की दो विशेषताएँ हैं । प्रथम, वे गीतों से ही अपने भिष्यों को समझाया करते थे, द्वितीय इनमें साहित्य के वे पेश नहीं हैं जिनसे कबीर की धाक जमी थी । इनके गीतों का सामान्य स्तर एक उदाहरण से जाना जा सकता है —

जीवन है दिन चार, भजन करि लीजिए ।

तन भल धन सब बार सन्त पर दीजिए ।

सन्तहि तैं सब होइ जो चाहैं सो करें ।

अरे हाँ, पलटू संग लगे भगवान् सन्त से थे डरें ॥

इन कवियों के अधिकतर विचार और भाव कबीर से ही आये हैं :—

(१) बुनिया ऐसी बावरी, पत्थर पूजन जाइ ।

घर की चक्की कीइन पूजै, जेहि कापोसा खाइ ॥ (कबीर)

साधी बुनिया बावरी, पत्थर पूजन जाइ ।

मलूक पुजै आत्मा कछु भाँयै, कछु खाइ ॥ (मलूकदास)

(२) साकत बामन ना भला, बैरनी भला चंडाल ।

अंकमात्त दै भेटियै, मानो मिले गोपाल ॥ (कबीर)

करनी पार उतारि है, धरनी कियो पुकार ।

साकत बामन ना भला, मक्ता भला चमार ॥ (धरनी)

(३) पानी केरा बुदबुदा, अस मानुस की जात ।

देसात ही छिपि जायैये, ज्यों तारा परभात ॥ (कबीर)

जगत तरैया भोर की, सहजो उहरत नाहि ।

जैसे मोती श्रोत की, पानी अँजुल माहि ॥ (सहजोबाई)

- (४) गुरु घोड़ी, सिय बापदा, साबुन सिरजनहार ।
सुरति सिला पर घोड़े, निरस जोनि अपार ॥ (बबीर)
सतगुरु घोड़ी जो मिल, दिल दाग छुड़ाव । (दादू)
- (५) बोन रंगरेजवा रंग मोर बुदरी ।
पांच तल कं बनी बुदरिया बुदरी पहिर ॥ सग बडी सुदरी । (बबीर)
साहेब मोरे दोहो घोतिया नई ।
सोन पांच मोरि घोतिया ब बुदरी, लागी कृपनि तुमरिया कीयली ।
(परमदास)

- (६) एक हाड लखा मल मूत्रा, दधिर गुदा एव मुदा ।
एक बिन्दु से सविट रण्यो है, को साहस को सुदा ॥ (बबीर)
एक बाहून एक सुद । एक हाड धाम तन गुरु ॥ (गरीबदास)

इन प्रकार के प्रसंगा को कोई इति नहीं हो सकती, क्योंकि निगुणिषा में इनसे से गुनहर स्वयं यह गुनान की कला विनिप्यता को प्राप्त हुई थी।

सम्बन्ध-सम्बन्ध का ही छत्र भक्तिवाक्य की एक मुख्य प्रवृत्ति है, सगुण कविपों के समान बबीर के रूप में जो किसी साम्य पर आधारित है, परन्तु पतलू आदि के रूपों को बलकर हँसा जाता है, सौन्दर्य का ही प्रश्न हो नहीं बोरी दिमागी बसरत ही दिखाई पड़ती है, पतलू अपने एक रूप में रामायण की कथा की सहायता से यह बतला रहे हैं कि साधन किन किन गुणों के द्वारा अपना आधारण पच्छा बनाता हुआ दान द्वारा पर ब्रह्म का साक्षात्कार कर सकता है —

सोन का अवयव, सनह का जनकपुर,
सस की जानकी क्याह बीता ।
मनहि दुष्टा बने भापु रघुनाथ जी,
जान के भीर सिर बाधि सीता ।
प्रेम सरत जय बलि है उमगि क,
छिमा बिछाव जनवाल बीता ।
भूष हवार क मान को मदि क,
धीरता धनुष की जाय जीता ।
सुरनि और सबद बलि पांच मावरी फिर,
मंग निदूर दिया राग बीता ।
सन्तापिद दायबो, सस पुष्पात्रयो,
जनक जी बुद्धि विनवन्त बीता ।
बिहा है बिदा यह बिहा असीत है,
सोम और मोह से रहो रीता ।
दसपै महल पर अवधपुर होहारे,
दास पतलू सुन राम सीता ॥

इस रूप में मुद्रा का चमत्कार अवश्य है परन्तु साहित्यिक शौचित्य का ध्यान नहीं

रखा गया; 'सत्त' को 'जानकी' तथा 'बुद्धि' को 'जनक जी' कहने में भारी लिंग-दोष है; 'धीरता' को 'धनुष', 'छिमा' को 'जनवांस', तथा 'सन्तोष' को 'दासजो' कहने का कोई सादृश्य या आधार नहीं है; 'स्नेह का जनकपुर', 'जनक जी बुद्धि' तथा 'सत्त की जानकी' कहने का अभिप्राय यह होगा कि स्नेह पर बुद्धि का शासन है और स्नेह से सत्य की उत्पत्ति होती है, परन्तु ये दोनों ही निष्कारण गलत हैं। यह सौन्दर्य शिष्यों को नमस्कृत भले ही कर सके साधक की दृष्टि से भी निर्दोष नहीं।

निर्गुणी सन्तों में दैनिक जीवन की ही सामग्री प्रायः उपलब्ध होती है; कबीर तक में शासन की शब्दावली से रूपक बनाने की रुचि नहीं; फिर भी इस 'अप्रतीत्य' दोष की कुछ सामग्री मिल जाती है—

संत-दरवार, सहसोल-सन्तोष को,
कच्छहरी-जान, हरिनाम-ढंका ।
रिद्धि और सिद्धि दोउ हाथ बांधे खड़ी,
विशेष ने मारिके दिहा धक्का ।
मुक्ति सिर ओलि के कर फरियाद को,
दिहा दुष्कार यह अमल बंका ।
मारि माया कहै अमल ऐसा किहा,
दास पतलू ऊहै हरीफ पक्का ॥

अध्यात्मिक रहस्यों के स्पष्टीकरण के लिए ये रूपक कहाँ तक सफल हैं, यह कहना आसान नहीं। कठोपनिषद् में 'रथ-रूपक' द्वारा शरीर-रहस्य की व्याख्या की गई है—

आत्मानं रथिनं विद्धि, शरीरं रथमेव तु ।
बुद्धिं तु सारथिं विद्धि, मनः प्रग्रहेव च ॥
इन्द्रियाणि हयानाहुविषयान्तेषु गोचरान् ।
आत्मेन्द्रियमनोयुतं भोक्तेत्याहुर्मनीषिणः ॥

यूनानी दार्शनिक भी 'रथ-रूपक' की सहायता से अपने विचार स्पष्ट किया करते थे; प्लेटो का 'रथ-रूपक' प्रसिद्ध ही है।

कबीरेतर निर्गुणियों से साहित्यिकता की अधिक भाषा भी नहीं की जा सकती, उनमें न बाणी का माधुर्य है और न राग और तुक का ही ध्यान है, हे केवल भाव या सच्चा प्रेम, जिसके सहारे ही वे प्रिय को रिझाने का विश्वास रखते हैं—

कहाँ से लाऊँ मधुरा बानी,
रीझे ऐसी लोक बिरानी ।
विरधरलाल भावों का मुका,
राग कला ना जानत तुका ॥

कृष्ण काव्य

सामिन् सन्ना हाग प्रादुर्भव भस्ति-नरगिणो जब रामानुजाचार्य की छाग से पवित्र घोषित हो गईं। हाग चलकर अद्वैतवाद में अत्याधान करने वाले सभी भाषायों द्वारा इसकी स्वीकृति अनिवार्य थी। निम्बाक तथा कृष्णस्वामी न इस धारा को राधा कृष्ण व गौरव से विभूषित किया। दक्षिण में इसका प्रवेश उत्तर में भी हुआ और दक्षिण की साथ साथ लोकभाषा को इसमें पुन मण्डित किया। हिंदी में अष्टावलि अनुसंधान के आधार पर कृष्ण काव्य के प्रथम रचयिता भक्त गुरुदास हैं परन्तु उनके काव्य में इतनी प्रोत्सा है कि उसको प्रथम रचना स्वीकार करना उचित प्रतीत नहीं होता। वस्तुतः कृष्ण काव्य की तरंग न मधुप्रथम पूर्वी लोक भाषाओं को प्राप्त बनाया था सुरस पूव मयिनी में विद्यापति और बंगाली में कृष्णदास गिरमणि कवि हो चुके थे इनसे भी पूर्व जयदेव कवि देवदासी के माध्यम से राधा कृष्ण की सरस सीताओं का समावेशन करा चुके थे। अतः कृष्ण सीता के सरस प्रचार का श्रेष्ठ पूव देण की है। परन्तु कृष्ण सीता का सत्र सत्र है अतः सीता कवि सत्र में प्राप्त भाषा करते थे और सहृदयीय सस्कृति की अनुकरणीय ममभ्र करते थे फलतः उनकी प्रादेशिक कविता में भी सत्र की प्रमिष्ट छाग है—भाषा तथा सस्कृति दोनों की दृष्टि से। यह देश में सत्र वाली का जा नवीन साहित्य अनुसंधान के फलस्वरूप प्राप्त हुआ है उसे हिन्दी कृष्ण काव्य से विभिन्न न मानकर गुरुदास की पूरवाठिका के रूप में स्वीकार करना चाहिए। उत्तर भारत के समस्त कृष्ण काव्य पर सत्र की भाषा तथा सस्कृति की स्पष्ट छाग है कोई आश्चर्य नहीं कि दक्षिण भारतीय भाषाओं में भी सत्र प्रवृत्ति दृग्गत है।

निगुली भाषा-काव्य के प्रतिकूल सगुण साहित्य सीता-काव्य है अतः इसमें गराय तथा निरमन के स्थान पर भाषा-उत्साह तथा स्वीकृति का साम्राज्य लक्षित होता है। कृष्ण काव्य न तो जीवन की सामान्य-से-सामान्य घटना को नारायण की सीता समझकर उसका सीतलास गान किया है। कृष्ण काव्य जिन परिस्थितियों में विकसित हुआ वे विस्तार के अनुकूल न थीं अतः उसमें वस्तु और दृष्टिकोण दोनों की सजीवता पासी गई—यदि कवि घर से बाहर जाता है तो केवल सुखभोग के लिए ही विषमता का सामना करने के लिए नहीं—फिर भी उसमें इतना उत्साह है कि पाठक एकरसता का अनुभव नहीं करता। प्रस्तुत की सीमा तथा अग्रस्तुन के वैविध्य न ही कृष्णकाव्य की मुख्यतः मधुर तथा हृद्य बना दिया है। सीत्य विधान के लिए कृष्ण काव्यकार प्रयत्न तथा धारण दोनों का आश्रय ग्रहण करते हैं और अपेक्षाकृत शास्त्र भयवा परम्परा न निहित गीन्दव इन सत्र में अधिक कृतकत्व हुआ है। परन्तु कृष्ण काव्य वा सीत्य अग्रस्तुन योजना तक ही सीमित नहीं सगीत की माद्वयन तथा उन्मिष्टों के निरभ्र जणकार उनकी मनोरम अग महुधय बनाने हैं। यदि कृष्ण काव्य

के रचयिता लीला में इतने तन्मय न रहते तो उनकी कृति इतनी हृद्य तथा संवेद्य न बन पाती।

जयदेव

जयदेव कवि का 'गीतगोविन्द' अभिषेय 'प्रवन्ध' संस्कृत भाषा में लिखा हुआ है, परन्तु इस काव्य में संस्कृत काव्यशास्त्र के नियमों का आग्रह नहीं है। द्वादश सर्गों के इस 'उज्ज्वल गीत' में रचना का मुख्य कलेवर संस्कृत वृत्तों के स्थान पर राग-ताल-समन्वित लोकगीतों का है। कवि का उद्देश्य है यमुनाकुल पर राधा-माधव की 'रहः-कैलियो का वर्णन; प्रागे चलकर 'वासुदेव-रति-कैलि-कथा' कहकर यह स्पष्ट कर दिया है कि 'रहःकैलि' का अभिप्राय 'विलास-कला' ही है। दशावतार बन्धना में जयदेव ने 'हर्ष कलयते' द्वारा दशरामावतार के गीत गाये हैं, कृष्णावतार के नहीं। अनुमान से ज्ञात होता है कि उस युग में 'आभीर-वामञ्जुधाओं' के सम्मुख ही प्रेमाग्धा राधा का विमल ध्यानिगन करनेवाले, 'अनेक नारी परिस्मृत' साधवी हरि की कामीजनोचित क्रीड़ाओं के 'कैलि-रहस्य' की व्याख्या का प्रयत्न ही हो रहा था; इनको 'अवभुत' बताकर इनके मंगलपरक धर्म किये जाते थे; भक्ति-भाव का प्रवाह कुछ पीछे आया श्रीर लोककृष्ण तथा धर्मकृष्ण का समन्वय जनःशर्तः ही पूरा हो सका। जयदेव ने 'वशा-कृत्तिकृते कृष्णाय तुभ्य नमः' लिखकर कृष्ण को 'जगदीश' माना है, परन्तु कृष्ण को स्पष्टतः कृष्ण वे उस समय न कह सके। उनके हरि 'मृग्य' हैं, वे चुरचुर से लेकर 'शिपिलीकृत अधमदुकूल' तक की क्रियाओं में 'साधारण प्रसाय' का निर्वाह करते हुए 'अनङ्गबाराधराजिन्नमानस' होकर 'संसार-वासना-यद्ध भृङ्ग-ला' राधा को हृदय पर धारण करते रहते हैं; 'गोपी-पीन-पयोधर-मर्बन चञ्चल-करधुमशाली' विरह-बिह्वल होकर धरिणी पर जोड़ते हुए वनमाली कामदेव के साथ प्रलाप-विस्मृत है। समस्त काव्य में 'वासकसज्जा', 'कलहान्तरिता', 'अभिसारिका', 'मृग्य', 'रतिप्रीता', 'बीजावती' आदि नायिकाओं के भेद एव संयोग के नम्र तथा विभोग के प्राकृत चित्र देखकर इस काव्य को शृंगार का लोककाव्य कहने की ही इच्छा होती है। 'गीतगोविन्द' का मुख्य आकर्षण है 'मधुर कोमलकान्त पदावली' एवं 'राग-ताल-समन्वित गीत'; इन विशेषताओं ने इसकी 'मनसिगम्रेष्टुक्षत् कटाक्षानल ज्वाला' को भी कुछ सज्ज बना दिया है। वर्णन रति-कैलि तथा उसकी आधार एवं सहायक सामग्री का ही है; अतः नायिका के अंगों का कल्पनापूर्वक मण्डन यहाँ उपलब्ध है, 'रतिविपरीत' में नायक के हृदय पर नायिका ऐसी लगती है जैसे घन पर चपला^१, राधा के अनुकूल^२-वचन अमृत है क्योंकि वे वदनमुधानिधि से निकले हैं; नयक एक ही साथ नायिका के पयोधररोचक^३ दुकूल और उसके विरह को दूर कर देता है। कवि का निष्कर्ष है 'कामस्य वामा गतिः', और यह

१. उरसि मुरारे रुपहितहारे घन इव तरलबल्लभे ।

तद्विष्य पीते रतिविपरीते राजसि मुकृतिविषागे ॥

२. वदन-मुधानिधि-गलितममृतमिव रचय वचनमनुकूलम् ॥

३. विरहमिवापनयामि पयोधर-रोचक-मुरसि दुकूलम् ॥

कि रात्रि के सन्धार में रतिविपुला दम्पति^१ को प्रभुव रस की उपलब्धि होती है। भ्रष्टएव उसने दम्पति रस के ही गीत गाये हैं भले ही वे 'रहस्यमय' हों, क्योंकि यह हरि की केलि प्रीति है शृंगार द्वारा भक्ति का यह प्रयत्न वस्तुतः 'रहस्यमय' ही है। इस प्रकार जयदेव कवि के प्रयत्न से 'भूतिमान शृङ्गार' भर्षान् हरि की 'रह केलि' प्रस्तोतोगत्वा 'केलि रहस्य' में परिणत हो गई।

विद्यापति

मैथिल-कोकिल विद्यापति न जयदेव कवि ने माने एक ब्रह्म रक्षा और लोक रस के गीत की रचना लोक भाषा में ही की। उनकी पदावली जयदेव के समान मधुर और कोमल-जान है अथवा नन्ना यह एकपद एक नहीं कहा जा सकता परन्तु यह निश्चय है कि उसका प्रचार अनुकाय से अधिक है और इस प्रकाराधिक्य का रहस्य भाषा है कवि इस रहस्य से अपरिचित न था, 'कीर्तिरता' में उसने अपनी भाषा पर सो-साम गव प्रकट किया है—बासवन्द बिजबाई भाषा। कुछ भी सगाई दुःखन हासा ॥ जयदेव की सरस्वती राधा-भाषव की 'रह केलि' तक ही सीमित रही, उसमें 'सहचरी' का स्थान है और 'मुग्धवर्णनिकर' की भी चर्चा मात्र आ गई है। वस्तुतः गीतगोविन्द में प्रतीक साधारण है भर्षान् लोकरस का गान तो है परन्तु उसकी भौतिक परिस्थितियाँ किसी कान्धनिक अगत की हैं—मानस के निम्नत निम्न में रूप और वासना के चिरविलास में ही नित्यवृन्दावन की कल्पना हुई है। इसके विपरीत विद्यापति में पाषण्डिता का समावेश होना गया है 'रतिलम्पट काट' और 'अपूव वाता' के 'शुरति-विहार', 'केलि-कलावती' के समिहार 'गुप्त स्नेह', तथा 'प्रेम के मन्त्र परिणाम' के द्रावक गीत हैं। कुछ पण सत्वादीन मयिल समाज की कुदृष्टि के विरुद्ध उपस्थित करते हैं, 'कुल पुन-मौरव' तथा 'पण प्रपण' की रंग के समान अवहेलना करते वाले नायक नायिका यहाँ राधा-भाषव का स्वीकृत करते हैं यमुना-तट ब्रह्मकन वही ध्वनि, नवल रास आदि का उगन अधिक नहीं इनके स्थान पर बय मयि, सद्य स्नाता, लक्ष्मिल, धानि की बहुधा चर्चा है। उनका नायक वस्तुतः 'रसिया' है, वह चोरी चोरी नायिका के पल्लव पर पहुँच गया परन्तु उसकी आगा^२ पूरी न हो सकी क्योंकि वधू के पास सोने वाली साम आ गई थी कभी वह 'देवदेयानिन'^३ का वेप बनाकर जटिला सास को टग लाया, कभी नकीना विदेगिनी^४ बनकर राधा के द्वार पर पुकारने लगा। प्रेमेल विवाह का प्रामास प्रनेक पदा में मिलता है कोई आश्चर्य नहीं कि परलोदी प्रेम का

१ दम्पत्यो निर्णि को न का न तमसि प्रीतिविनिधो रस ॥

२ प्रागल सास चतस तव कान् ।

न पुरत आस विद्यापति जान ॥

३ मोहुन देवदेयानिनि धाम्पोन नगरोंह ऐसे पुकारि ।

अरुन बसन पहि, जटिल बस परि, काहू द्वार भाक ठार ॥

४ राइक निरट बजाओल मुन्दरि, मुनइत भइ नेल साधा ।

ए नउ प्रीति नखिन विदेसिन, धाम्पो पुकारइ राधा ॥

अधिकांश उत्तरदायित्व अनमेल विवाह पर ही हो; 'अलपवयस' की नायिका और 'सख्य-काव्य' की केलि का तो सोल्लास ग्रंथन है, परन्तु प्रियतम को गोद में लेकर बाजार जाने वाली नायिका से जब हाट के लोग पूछते हैं कि यह चुम्हार देवर है या छोटा भाई, और नायिका 'पुरुष लिखल छल बालमु हमार' कहती हुई ठंडी साँसें लेने लगती है, तो पाठक उल्लसित नहीं होता, सहानुभूतिवश वह 'धीरज घरह त मिलत भुरारि' कह कर उसको पर-पुरुष से मिलने का आश्वासन देने लगता है। अस्तु, सामयिक परिस्थितियों ने विद्यापति के काव्य में जीवन के विविध चित्र बना दिये हैं, फलतः उनके पद जयदेव के गीतों के समान शुद्ध या देशकालातीत नहीं रह सके और तद्गत वासना अखण्ड रूप में प्राण नहीं बन पाई।

लोक-जीवन के समन्वय से इन पदों में अनेक उत्तेजक चित्र तथा मार्मिक स्थल समाविष्ट हो गये हैं। जयदेव ने 'रहःकेलि' का चित्रण किया है, यह ऊपर कहा जा चुका है; उनका पाठक नायक-नायिका को 'निभूत-निकृञ्ज-गृह' में ही चुम्बन, मृत्प, विलास, परिदम्भण या सम्भोग में तत्पर देखता है। उनमें जीवन की विविधता नहीं है, अतः अभिव्यक्ति उल्लास या खेद से उत्पन्न केवल उन भावों की है जो 'मदनमनोरथ' या 'कन्वपञ्चरजनि' है। परन्तु विद्यापति में पदवात्ताप भी है तथा नीति भी, यदि यह नीति प्रेम की भावना से असम्पृक्त न मानी जाय तो भी इसमें मनोरंजा की चिन्ता तो अंगीकार करनी ही पड़ेगी—

१. समय न भूष्य अचतुर और ।
२. तसहि धाशोल दुहु लोचन रे, जतहि गेलि बर नारि ।
आसा लुबुधस न तेजए रे, कृपनक पाछु भिछारि ॥
३. कुलवति धरम काँच समतूल ।
४. भल मन्द जानि करिअ परिनाम ।
जस अपजस दुइ रहत ए ठाम ॥
५. हुठ सज भाधव जएवा देह ।
राखए चाहिए गुप्त सनेह ॥
भमर कुसुम रमि न रह अगोरि ।
केस्रो नहि बेकत करए निअ खोरि ॥
६. जनिक एहन धनि काम-कला समि
से किअ फइ व्यभिचार ॥
७. अधिक-चोरी पर सयँ करिअ
एहे सिनेह क सोत ॥
८. पर-नारी विरित क ऐसन रीति ।
चलल निभूत-पथ, न मानय भीति ॥
९. काम प्रेम दुहु, एकमत भए रह,
फखने की न करावे ॥

१० एहि संसार सार बधु पर ।

निला एक सगम, जाब जिव रहे ॥

विदापति में पदवाताप दो प्रकार का है—बवि का तथा पाय का । बवि ने —

(क) तातस सवत बारि बिदु सम

गुत मित रमनि-समात्र ।

तोहे बिसारि भन ताहे समरविनु,

धर्य मभु हब बोन काज ॥

माधव, हम परिजाम निरासा ॥

(ख) जाबत जनम नहि तुम पर सेविनु,

जुबनी बनि मर्य भेलि ।

अमर तजि हलाहम किए पीनल,

सम्पद अपदहि भेलि ॥

आदि पदा द्वारा धानी शृंगारपरक जीवन चर्या पर अन्त में रोद प्रकट किया है जो इस बाउ का सूचक है कि उसकी पदावली में भक्ति-भोग नहीं प्रत्युत शृंगार प्रवाह ही है । कुछ पर नायिका के मुख से निकले हूनी के वहवान में आकर^१ निज सर्वेष लुग देने के उपरान्त—अब कुलटा सहचरी के पुमलाने पर मुग्धा नायिका ने किसी पिगुन^२ के हाथ धरना कुल रबी घम बेच दिया प्रेमाभिधय काम के बदले । इन गीता में मौन रोदन है पदवाताप है प्रायश्चित्त मात्र नहीं क्योंकि कम प्रवान हिन्दू सङ्कृति में प्रायश्चित्त मात्र से ही पूवकृत का तमन नहीं हो सकता उबका खरग फल भोगना ही पड़ना है—विशेषतः कुलकामिनी तो पहली ही भूत में कुलटा^३ बन जानी है और ठबन तो वह किमी का दोष द सकती है और न किमी को अपना मुल ही निखा सकती है । ममल पदावली का पायिब सार केवल एक पद में ही सरलिन मिल जाता है—

बबहु रसिक सय बरसन होए जनु

बरसन होए, जनु नेह ।

नेह बिछोह जनु बाहुक उपत्रए,

बिछोह परए जनु देह ॥

१ तोहर बसन सलि, बएल धौलि देलि,

अभिघ्न भरम विष-पाने ।

२ मय सम बचन, कुनित सम मानस,

प्रयमहि जनि न भेला ।

अपन छतुरपन पिसुन हाथ देल,

बस्य गराव दुर भेला ।

सलि हे भव प्रेम-परिजाम ॥

३ कुल कामिनी छली, कुलटा भए गेली, तिनकर बचन लोभाई ।

अपन बरहम भूड मुहाएल, वानु से प्रेम बटाई ॥

सजनी दूर कर ओ परसंग ।
 पहिलहि उपजइत प्रेमक श्रुत
 वारुन बिधि देल भंग ॥
 दैवक दोष प्रेम जवि उपजए
 रसिक सयें जनु होय ।
 कान्हू से गुणत नेह करि भव एक
 सबहु सिखाओल भोय ॥

गुप्त स्नेह का यह पश्चात्ताप विप्रलम्भ शृंगार कहकर नहीं टाला जा सकता, इसमें सचारी निर्वेद ही नहीं है प्रत्युत सामयिक समाज का एक अशोभन दृश्य भी दिखाई पड़ता है ।

शृंगार के संभोग पक्ष में विद्यापति का मन अधिक रमता है, मिलन और मिलन से पूर्व की साधन-सामग्री जिसनी आकर्षक है उतना विरह या पश्चात्ताप नहीं । मिलन या संभोग के चित्र जयदेव के 'गोतगोविन्दम्', लीलाशुक के 'श्रीकृष्णकर्णामृतम्' तथा रामानन्द के 'श्री कृष्णायकलान नाटकम्' में भी 'अपूर्व' है, 'वत्समीकुच-कुम्भ-कुङ्कुम-पंकित' 'मदव्रजवधूवसनापहररी' प्रभु तथा 'प्रतिपद समुदित मनसिज वाधा', 'केलिविपिन' में प्रवेश करती हुई राधा की लीला के मधुर गीत उन सभी कृतियों में उपलब्ध हैं । परन्तु विद्यापति-पूर्व रचनाओं में राधा और कृष्ण के पारस्परिक परिचय की आवश्यकता नहीं हुई अतः एक-दूसरे को आकृष्ट करने के लिए उनके रूप का वर्णन नहीं किया गया । इसके विपरीत विद्यापति के राधा और कृष्ण तो एक दूसरे को विलकुल नहीं जानते, कृष्ण परपुरुष हैं और राधा परकीया नारी (भले ही राधा धनूवा हो, क्योंकि परकीया का अर्थ 'परकीय पत्नी' नहीं, प्रत्युत 'अ-स्वकीय' नारी है), उनकी लीलाओं का समस्त श्रेय (सहचरी नहीं) दूती को है, यदि वह न होती तो 'नवरति' की सारी कहानी अशम्भव थी । दूती ने कृष्ण से राधा के रूप की भरसक प्रशंसा की, छद्मीयत करके उसके मन को राधा के प्रति लुब्ध कर दिया, और दूती ने ही राधा के सामने कृष्ण के संभाव्य प्रेम का अत्युक्तिपूर्ण चित्र उपस्थित किया । अतः विद्यापति में छद्मीयन सामग्री का ही प्राचुर्य है; रति-पूर्व, रत्यारम्भ, रति तथा रत्यन्त के चित्रों में से पूर्व-पूर्व के चित्र विद्यापति को पसन्द आये उत्तरोत्तर के नहीं । 'कुरु धनुमन्धन खन्धन-शिशिरतरेण करेण पयोधरे' जैसा रत्यन्त का एक भी गीत विद्यापति ने नहीं लिखा । रत्यारम्भ में मन की साध^१ के विरल चित्र हैं, राधा का कमल-पत्र^२ के समान घर-घर कांपना और वसनापहरण करते ही राधा की साधु नहीं-नहीं^३ वस्तुतः रमणीय है;

१. सुखद सेजोपरि नागरि-नागर, वहसल नवरति साधे ।

प्रति श्रंग चुम्बन, रस धनुमोदन, थर-थर कांपय राधे ॥

२. जइसे डगमग नलिनिक नीर । तइसे डगमग धनिक सरीर ॥

३. नहि नहि कहइ नयन भर नीर । सति रहति राहि सपनक ओर ॥

प्रायः तो राधा धनवी सज्जा^१ को दाप दती हुई धाना मन मादकर रह जाती है। अभिसार के वधन में कवि ने नायिका के माहस का प्रवचन किया है उसके मन की सख सागर को उद्दीप्त करने के लिए वर्णित है मन के मदन महोदधि-वेग ने कुल मर्मादा को दुःख दिया और 'भुज-गुन-गौरव' तथा 'सति-जल-प्रपन्नस' को तपवन् प्रवहेलना करने तबदीवना कामभागिनी राधा न शीघ्र के प्रसन्न रूप में अभिसार दिया, मृष्ट प्रेम की ऐसी ही विविध मति है।

रसि पूर के चित्रा में विद्यापति धृष्टितीय है, नायक और नायिका के रूप और जीवन के जिनने उद्दीप्त किए इन्होंने धनूत किये हैं उन्होंने इनके पूष या समकालीन किसी कवि ने नहीं, मस्कन के कवि विविध लोक के विलासा विवरा में पिष्टहृष्टन थे, परन्तु इन पदा में लाव-सामायका कामो-लाव दधनीय है यदि सामाजिक पक्ष पर विचार न किया जाय तो लोकास के वे विच कोमल बलना तथा अधुर धनुभूति में प्रपूष स्वीकार करने पड़ेगे। नायिका के ललसित का सम्पन्न बलन नामक की मन रूप भावना को उद्दीप्त करने के ही लिए है और इस काय में उद्योग पर्याप्त भवना मिली है। उद्दीपन के उद्देश्य से विद्यापति ने नायिका के उन्हीं भवों का मुख्य वर्णन किया जो कामोद्दीपक हैं, उन भवा का सुन्दर-सुन्दर विच भावकर। सङ्ग-दृष्टि से तो सपत्न ललसित इन पदों में उल्लेख है परन्तु ध्यान देने पर बात हाता कि जीवन के मुख्य शक्ति—ज्ञान को मनन उद्दीपन—वनीय भुवन के चतुर्द्वे चित्रा में विद्यापति की लेखनी कृतकाय हुई है—

- (१) एके तनु गौरा, कनक-बटोर ।
- (२) कान-कमल हेरि काहिन मोर ।
- (३) कनक-समु-सम चतुपम सुन्दर ।
- (४) बजत बल्ल सुमेर ।
- (५) भसम भरत जनि सङ्कर रे ।
- (६) दास कभस बुद द्याधा ।
- (७) दास बटोर, गिरिक सहोदर ।

- १ पहिलुन परिजप, प्रेमक लज्ज, रजनी भाष सभाजे ।
सज्जन बला रस सँसरि न भोले, धरिनि भेलि मोरि ताजे ॥
- २ सपत्नक ताप तपत भेलि महितम, तातन घातू बहून समान ।
धनुत मनोरथ भाषिनि चतु पय ताप तपन नहि जान ।
प्रेमक गति नुरंगार ।
नखि जीउनि जनि, धारन कभस निनि, सहयो बल्ल धरिहर ।
कुल-गुन-गौरव सति-जल-प्रपन्नस, तुमरि न मानण राखे ।
मन भाषि मदन महोदधि उठन, सुदुल कुल-गौरवदे ॥

- (८) गेहरि जनि गज-कुंभ विदार ।
 (९) ते गिरि यम्भ पयोधर भार ।
 (१०) धरावर उलटल ।
 (११) फल उपहार पयोधर देई ।
 (१२) कनक-खेलु जनि पड़ि गेस होभा ।
 (१३) कुञ्जभय कमल कोरक जल मुदि रहु,
घट परघेस हुताक्षे ।

दाडिम सिरिफल गगन वास कर,

सभु गरल कह प्राप्ते ॥

इन १९ अग्रस्तुतों को निम्नलिखित ५ वर्गों में रखा जा सकता है—

- (क) गौरवर्ण के लिए—कनक
 (ख) विद्यापति, " " —गिरि, गजकुम्भ
 (ग) उभार " " —घट
 (घ) आकार " " —धीकल, कटोरा, शम्भु
 (ङ) कीमलता " " —कमल

यद्यपि 'वास-पयोधर, गिरिक सहोदर' में अत्युक्ति ही मुख्य है, और 'पहिल बबरि-सम पुन नवरंग' कहकर कवि ने स्वागत से प्रतिष्ठा तक जीवन का चित्रण मात्र किया है, फिर भी यह स्पष्ट है कि प्रायिका के अग्र-प्रत्यय के वर्णन में उसकी दृष्टि रूप, रंग, आकार तथा स्पर्श सभी गुणों पर है—रस तथा गन्ध का प्रश्न नहीं आता। पयोधर के उभार को जीवन की माध मानकर विद्यापति ने सबसे अधिक रुचि इसी गुण के वर्णन में दिखाई है। अग्रस्तुत के लिए पुराण से जो सामग्री आई है उसमें, पाठक का ध्यान 'कनक-सम्भु' पर अवश्य जायगा। ऐसा प्रतीत होता है मानो 'कनक-सम्भु' तम अनुपम सुन्दर' तथा 'संभु गरल कह प्राप्ते' आदि चरणों द्वारा पयोधर-द्वय को शम्भु से अधिक बताकर इस कवि ने शैवों पर एक चलता हुमा व्यंग्य भी किया है—यहाँ दो-दो शम्भु है तुम्हारे शम्भु अधिक सुन्दर (कनक), अधिक सुडील, सजीव तथा रसप्रद !!

सखशिख में सर्वाधिक वर्णन तो 'पीन पयोधर' का है; रुचि की दृष्टि से दूसरा स्थान 'हरितहीन हिमधामा' (=मुख) को मिला है क्योंकि विद्यापति रूप के कवि है और नारी का रूप उसका 'आनन पुनिम सखी' है और युवती का रूप 'कलक गिरि' को लजानेवाला 'कुच-मंडल'। यदि रूप के साथ-साथ रस में भी कवि का अनुपम होता तो 'सारंग-नयन' बहुशः चित्रण के विषय बनते, परन्तु विद्यापति का शृंगार प्राकृत है बिहारी के समान नागर नहीं, अतः कुच-कुम्भ के चित्रण में वे जितने विधिष्ट है उतने ही 'नयन-पंकज' के विरूपण में मन्द। हिन्दी के कवियों में विद्यापति की प्रतिष्ठा 'कुच-पुगल' के चित्रण के लिए है।

विद्यापति का अग्रस्तुत-विधान बहुत उपयुक्त है, इसमें मन को उद्दीप्त करने

प्रायः तो राधा भगवती मज्जा की दास देती हुई धरना धन मारकर रह जाती है। अभिप्राय के यजन में कवि ने नायिका के साहस का प्रकट किया है, उसने मन का साथ नायक को उद्दीप्त करने के लिए पर्याप्त है, मन के मदन महीदधि देग ने कुल-मयाग को दुदा दिया और 'कुल-गुन-मोदक' तथा 'मनि जल-अपमज' की तृणवत् भवहेता करके नवयोवना कामलागिनी राधा ने वीर्य के धनदा साथ में अभिप्राय दिया, गुल प्रेम की ऐसी ही विविध गति है।

रति-पूव के बिना में विद्यापति प्राज्ञीय है, नायक और नायिका के रूप और पीवन के जिनने उद्दीप्त बिज द्वाहने प्रस्तुत किये हैं उतने इनके पूव या समकालीन किसी कवि ने नहीं मस्तुन के कवि विगिष्ट मोर के बिनामी चित्रण में सिद्धहस्त थे, परन्तु इन पन्ना में सांख-सामा-यका कामोन्माद दृशनीय है, यदि सामाजिक पन्ना पर दिक्कत न किया जाय तो सोहरत के ये बिज बोमस कल्पना तथा मयुर धनुभूति में अपूर्व स्वीकार करने पड़ेंगे। नायिका के नखधिस का शयस्त कणन नायक की मन्त्र्य भावना को उद्दीप्त करने के हो लिए है और इन काव्य में उसको पर्याप्त सफलता मिली है। उद्दीप्त के उद्देश्य से विद्यापति ने नायिका के उद्दीप्तों का मुख्य दृश्य किया जो कामोद्दीप्त है, उन समा का मुन्दर-ने-मुन्दर बिज खीचकर। सद्दृष्टि से तो ममस्त नखगिन इन पदों में उल्लस्य है परन्तु ध्यान देने पर जान होगा कि यौवन के मुख्य प्रतीक—राम को धन-य उद्दीप्त—बगीच युगन के धनुष बिना में विद्यापति की लेगनी कृतदाय हुई है—

- (१) एके तनु गोरा, कनक-कडीरा ।
- (२) कनक-बमम हेरि काहिन सोम ।
- (३) कनक-समु-राम धनुषम मुन्दर ।
- (४) बेकत कएल सुमेध ।
- (५) भक्तम भरल कनि सहर रे ।
- (६) नाल कमल बुद भाषा ।
- (७) बाल पयोधर, गिरिक सहोदर ।

- १ पहिलुक परिचय, प्रेमक सन्धय, रजनी प्राय समाजे ।
सकल कला रस सैमरि न भेले धरिनि भेलि मोरि साजे ॥
- २ तपनक साथ तपत भेलि महितल, तानल बालू बहून समान ।
चकुल मनोरम भासिनि जनु पथ साथ तपत नहि जान ।
प्रोधक गति नुरबार ।
नखिन जीबनि धनि चरन कमल जनि तदुभो कएल अभिप्राय ।
कुल-गुन गौरव सति-जल-अपमज, तूनरि न मानए रामे ।
मन भवि मदन महीदधि उछल, बूडल कुल मरवादे ॥

- (८) केहरि जनि यज-कुंभ विदार ।
 (९) ते धिर यम्भ पयोधर मार ।
 (१०) धराधर चलटल ।
 (११) फल उपहार पयोधर देख ।
 (१२) कनक-खेलु जनि पड़ि गेल हीमा ।
 (१३) कुचभय कमल कोरक जल मुदि रह,
घट परबेस हुताशो ।

बाड़िम सिरिफल मयन बास फल,
 सभु गरल कण प्रासे ॥

इन १६ अग्रस्तुतों को निम्नलिखित ५ वर्गों में रखा जा सकता है—

- (क) गौरवर्ण के लिए—कनक
 (ख) विशालता ” ” —गिरि, गजकुम्भ
 (ग) उभार ” ” —घट
 (घ) आकार ” ” —श्रीफल, फटोर, शम्भु
 (ङ) कोमलता ” ” —कमल

यद्यपि 'बास-पयोधर, गिरिफ सहोदर' में अत्युक्ति ही मुख्य है, और 'पहिल बहरि-सम पुन तवरंग' कहकर कवि ने स्वागत से प्रतिष्ठा तक जीवन का चित्रण मात्र किया है, फिर भी यह स्पष्ट है कि नायिका के अंग-प्रत्यंग के वर्णन में उसकी दृष्टि रूप, रंग, आकार तथा स्पर्श सभी गुणों पर है—रस तथा गन्ध का प्रश्न नहीं आता । पयोधर के उभार को जीवन की माप मानकर विद्यापति ने सबसे अधिक रुचि इसी गुण के वर्णन में दिखाई है । अग्रस्तुत के लिए पुराण से जो सामग्री आई है उसमें, पाठक का ध्यान 'कनक-सम्भु' पर अवश्य जायगा । ऐसा प्रतीत होता है मानो 'कनक-सम्भु' सभ अनुपम सुन्दर तथा 'संभु गरल फल प्रासे' आदि श्रृंखलाओं द्वारा पयोधर-द्वय को शम्भु से अधिक बताकर इस कवि ने शीवों पर एक चलता हुआ व्यंग्य भी किया है—यहाँ दो-बो शम्भु हैं तुम्हारे शम्भु अधिक सुन्दर (कनक), अधिक सुशील, सजीव तथा रसप्रद !!

नखशिख में सर्वाधिक वर्णन तो 'पीम पयोधर' का है; रुचि की दृष्टि से दूसरा स्थान 'हरिनहीन हिमघामा' (=मुख) को मिला है क्योंकि विद्यापति रूप के कवि है और नारी का रूप उसका 'अन्नन पुनिम ससी' है और युवती का रूप 'खनक गिरि' को लजानेवाला 'कुच-मंडल' । यदि रूप के साथ-साथ रस में भी कवि का अनुराग होता तो 'सारंग-नयन' बहुत चित्रण के विषय बनते, परन्तु विद्यापति का शृंगार प्राकृत है विहारी के समान नागर नहीं, अतः कुच-कुम्भ के चित्रण में वे जितने विशिष्ट हैं उतने ही 'नयन-पंकज' के निरूपण में मन्द । हिन्दी के कवियों में विद्यापति की प्रतिष्ठा 'कुच-युगल' के चित्रण के लिए है ।

विद्यापति का अग्रस्तुत-विधान बहुत उपयुक्त है, इसमें मन को उद्दीप्त करने

की पूरी मायवता है पुरानी सामग्री को नवीन रूप से सजाकर मन सुमाने की कला में विद्यापति दग थे—

(क) यौवन का प्रकाशन नेत्रों की मादकता से होता है। कवियों ने नेत्रों को मधुर बनसाया है और मादक लोचन को मरसिञ्ज मधुप भी कहा जाता है, विद्यापति ने उस रूप का चित्र ही तोंच दिया उसी मादकता को सक्रिय णिगाकर—

मधुप मातल उड़ए न पारए,

तइआओ पसारए पाँखि ॥

वे उड़ने के लिए पक्ष पमात ह परन्तु उड़ नहीं पाते, मादकता से छत्रे हुए।

(ख) नायिका न विपरीत रस में नायक का मुख भूम लिया। नारी का मुख चन्द्र होना है और पुरुष का सराज, चन्द्र आराग में स्थित है अथामुख, और सरोज पथी पर निवास करता है ऊर्ध्वमुख, प्रतिनिधि ही तो सुधानिधि उत्ससिप होकर सरसिञ्ज के भुम्बन को लानावित रहता है—उसका अधोमुख पान करने के लिए। एक दिन उसकी आगा पूरी होगी, नायिका ने अपने उपरिस्थ अधोमुख चन्द्रानन से नायक के अधोस्थ ऊर्ध्वमुख सरसिञ्ज-वदन का चिर भुम्बन किया—

विष-मुख मुमुक्षि भूमि तजि ओज ।

चाँद अधोमुख पिबए सरोज ॥

रूप और यौवन के अंगन की समस्त सामग्री पुरानी है, प्रायः माहिसिञ्ज पम्परा से सम्प्राप्त, उनमें न तो भौतिक प्रभाव है और न भौतिकता क्योंकि विद्यापति किसी विषय परम्परा के कवि हैं। अरुना ही माग निवासकर उम पर चलनेवाले नहीं। परन्तु वे पुरानी सामग्री को नवीन रूप से सजाना जानते हैं, यही कवि की मकलता का रहस्य है। विद्यापति ने एक भ्रम की समानता एक प्रसिद्ध भ्रमरानु से कम बताई है, कई भ्रमों का सहस्रष्ट बिज पाठक के मन की मोहने के लिए प्रायः उपस्थित किया है। यह उनके सकल अंगन की एक गती है —

(क) मृगा नायिका न भ्रमल से अपने स्नाना को ढक लिया, फिर भी वे भ्रम खुले रह गये—कामी-जन के मन को कबोदने के लिए। कवि की कल्पना है कि सुमेध पक्ष पर पारंगत घन राजा को पवन ने अस्त-व्यस्त कर दिया—

उरहि भ्रमल अपि चलत, घाघ अधोपर हेव ।

धीन पराभव सरद घन जनि, बेवत कएल सुमेध ॥

(ख) सज्जवती नायिका ने बाहुनता से अपना चन्द्रानन छिपा लिया, परन्तु उम गोरी गोरी भुजाओं से न तो उसका मुख छिप ही सका और न उपर ही रहा—हाँ, सज्जा की लालिमा तथा सहज सौन्दर्य अवश्य दयका को सुमाने लगे—

आघ बदन-नसि विहंसि विद्यापति,

आघ पीहलि निघ बाहू ।

किछुएक भाग वलाहए अपिल,

किछुएक गराहल राहू ॥

(ग) मृगा नायिका घरीर पर केवल एक वस्त्र धारण किये हुए खड़ी थी।

अकस्मात् उसकी चार याँखे नायक से हो गईं, लज्जा आई और उसके मन की अस्त-व्यस्त करने लगी, कमनीय कसेवर से उसका रेशमी वस्त्र लिप्तक गया। अब क्या करे, उसकी छाती खुली हुई है; नेत्र मूँदकर भटपट संकोचसीला ने दोनों हथेलियों से अपनी छाती को ढकने का प्रयत्न किया। उस समय ऐसी शोभा हुई जैसे स्वर्ण के शम्भु पर किसी भक्त ने दो कमल और दस चन्द्र, समर्पण में, चढ़ा दिये हों :—

अम्बर चिघटु अकामिक कामिनि,

कर कूच भाँपु सुछन्दा।

कमल-संभु सम अनुपम सुन्दर,

बहु पकज, दस चन्दा॥

विद्यापति में इस प्रकार के चित्रों की खड़ी लगी हुई है, इनको उत्प्रेक्षा अलंकार कहकर टाला नहीं जा सकता, ये इस कवि की सकलता के रहस्य तथा उसकी कल्पना की रमणीयता एवं सम्पन्नता के भाषक हैं।

यौवन के प्रति विद्यापति में भोग की लालसा चित्रित है, इसलिए उसका वर्णन उद्दीपक है; परन्तु रूप से कविके मन में वासना भी जगती है तथा वह प्रभाव-मुग्ध भी हो जाता है। वासना के जगने से उन वर्णनों का भावभाव समझना चाहिए जिनमें अंगों का सादृश्य दिखाकर उनके दर्शन से मन की व्याकुलता का उल्लेख किया गया है—

(क) तनसुक सुवसन हिरदय लागि।

जे पुरुष देखव तेकर भाग॥

(ख) तिन वान मदन तेजल तिन भुवने

अवधि रहल बगो बाने।

विधि बड़ दारुन बघए रसिकजन,

सौपल सोहर नयाने॥

(ग) जिनकर एहनि सोहायिनि सजनि मे,

पाओल पदारथ चारि॥

(घ) एहनि सुन्दरि युनक आगरि पुनै पुनमत पाव।

(ङ) हेरितहि धुदय हुनए पंचवाने।

(च) भेघ माल सयै तडित-लसा जनि,

हिरदय सेल बई भेल॥

जो मन युवती-मात्र के आलोक से व्याकुल हो जाता है वह कभी निराश्रित नहीं रह सकता, क्योंकि ससार में रूप की कोई इशता नहीं, अतः रूप और यौवन के अंकुश में रहने वाला मन सदा प्रजागर से व्याकुल रहेगा। इसीलिए विद्यापति ने, कदाचित् अभ्यास द्वारा मन में सौन्दर्य-मुग्ध होने की प्रवृत्ति जवाई और वे नायिका को देखकर उसके प्रति वासना-निर्मुक्त आश्चर्य तथा उत्साह के भाव रखने लगे—

(फ) कतेक जतन बिहि आनि समारल, देखत नयन सरूपे।

(स) आज देखत जति, के पतिआएल, अपुरव बिहि निरमान रे।

(ग) कामिनि कोने गढ़ली।

(घ) ए सति पेलस एक अपरस ।

सुनहुत मानवि सपन-सरूप ॥

(ङ) सपन वि परतेल, कहिए न पारिए, किए निघरे किए दूर ॥

ऐसे स्वलों पर प्रायः यह सौन्दर्य है जिससे रूपकानिधोक्ति कहते हैं। परन्तु विद्यापति आत्मतारिक चमत्कार से ही चतुष्ट नहीं रहे, अप्रस्तुतों के प्रयोग से भी व एक प्रभुव भाव प्रकट कर रहे हैं, 'सत्तराज चरण मुग सोभित बनि गजराज क माने' का तो पीछे अनुकरण हुआ परन्तु विचरीत रति के 'बृत्तहल' पुरुष निम्नावित चित्र की। सरलता आज तक अनुत्तरीय बनी हुई है—

तद्वि-सता तल जलव समारल, आनरि मुरसरि घारा ।

सरल तिमिर सति-सुर गरासल, चौदसि सति पड़ु ठारा ॥

अवर समल, परापर उत्पन्न, परनी डगमग डोने ।

सरतर बेग समीरन सचक, अचरिगन कव रोते ॥

माना एक तूफान आ गया। विजली (नायिका) के नीचे जलधर (नायक) और बीच में आकाश गंगा (मुक्ताहार) मूय (नायक का मुख) और चन्द्र (नायिका का आनन) की अपकार (नायिका के बेगवास) ने घगु मिया, चारों दिशाओं से ठारे (शृंगार के माली तथा कुमुद) टूट-टूटकर गिरने लगे, घम्बर (कम्प) सुप्त हो गया, पवत (स्तन घुम) उलट गय, पृथ्वी (नायिका के निरम्भ) डगमगाने लगी बेगवती भ्रमनाय (बीच द्वाप) चल रही है, और अचरीक गण (कम्पती) कोसाहल कर रहे हैं।

रूप-वर्णन की विद्यापति ने यही एक नैसी नहीं अपनायी। चमत्कारी कवि यह तो कहा करते हैं कि उपमान नायिका के अंग सौन्दर्य में संश्लिष्ट हो गये और यदि समझ हो सके तो कही छि भी गये परन्तु विद्यापति का रूप मुग नायक स्वयमेव नायिका के प्रति इस प्रकार का प्रताप करने सक्ता है तो उसकी भावना में अनुभूति की सच्चाई कुछ अधिक जान पड़ती है—

कवरी भय आनरि गिरि-जम्बर, मुग भय चरि आनसे ।

हरिन नयन भय, सर भय कोसिल, गति भय गज बनवासे ।

सुवरि, किए मोहि सँभामि न जासि ।

सुम डर इह सब दूरहि पलायल, तुहुं पुन कहि डरासि ॥

यद्यपि अप्रस्तुत सामग्री परम्परा प्राप्त ही है, फिर भी प्रतापानुभूति के कारण उसकी योजना अधिक निरर भाई है। इसी प्रकार विरहिणी नायिका का सारा रंग पीका पड़ गया, उसकी कान्ति गढ़ है, उसका भय प्रयग मुरझाया हुआ है सभी मुख से इस विरह का प्रभु वगन मुनिए, विरह में भी उद्घोषन का सज्जा छिनी हुई है—

सरदक ससपर मुखदवि सोंपलक, हरिनक लोचन-लोला ।

बेमपास सए अमरि के सोंपलक, पए अनोमद-लोला ।

भाषव जानव न जीवति राही ।

जनवा जकर सेले छसि सुदरि से सब सोंपलक सए ।

यदि अप्रस्तुतों की मौलिकता पर विचार किया जाय तो विद्यावति की रचना में उनकी अधिकता नहीं है, लोक-जीवन से उन्होंने प्रस्तुत सामग्री ली है अप्रस्तुत नहीं, अप्रस्तुत के लिए तो वे परम्परा के ऋणी हैं—यद्यपि इस सामग्री का उपयोग कवि ने मौलिक शैली पर किया है। लोक-जीवन के कुछ ही अप्रस्तुत देखे जा सकते हैं—

- (क) साधोन-घन सम भर दु नयान ।
- (ख) कुलवति-घरम काँच सम तूल ।
- (ग) नलिनी-दल निर, चित न रहत धिर ।
- (घ) सुजनक प्रेम हेम सम तूल ।
- (ङ) जइसे उगमग नलिनिक नोर ।
तइसे उगमग धनिक सरीर ॥
- (च) अमिअ-सागर तुह से राहि ।
- (छ) खोर-रमनि धनि मन-मन रोछई अंबर घदन छिपाई ।

विद्यावति की रचना में कुछ चमत्कारी सांग रूपक भी हैं। अनुभूति-प्रवाह में कल्पना का केवल चित्रोपमता के लिए स्थान मिला है, परन्तु संकल्पों की सृष्टि अप्रस्तुत-योजना में अधिक उत्पन्न रही है। यथा प्रेमोदधि में हिलोरेँ खानेवाली नायिका अनुभूतिनयी होने के कारण यह समझती है कि अद्यावधि उसने प्रेमरस का आस्वादन ही नहीं किया—

- सखि, कि पूछसि अनुभव नोय ।
- से ही पिरित अनुराग वखानिए, तिल-तिल नूतन होय ।
- जनम अबधि हम रूप निहारल, नयन न तिरपित भेल ।
- से ही मधुबोल खवनहि सुमल, खुति-पथ परल न भेल ।

ऐसा समझना भूल है कि वह प्रत्यूषा है, परन्तु यह अनुमान लगाना होगा कि वह प्रेमलीना है; तृप्ति के साथ उसकी अनुभूति का भी विस्तार होता जाता है। इसके विपरीत दूसरी नायिका प्रिय की प्रतीक्षा में कामना करती है कि उसके आगमन पर अपने शरीर से ही वह उसका मंगल-स्वागत करेगी, यहाँ संकल्पों की सचनता ही सांग रूपक का कारण बन गई है—

- पिआ जय आओव ई मभु गोहे ।
- मंगल जतहु करव निज देहे ॥
- कमक धुंम करि कुच जुग राखि ।
- घरपन घरब काजर देइ आखि ॥
- वेदि वनाओव हम अपने अंकमे ।
- भाइ करव ताहे चिकुर बिछोने ॥
- कदलि रोपव हम मरघ निरमल ।
- धाम-गल्लव ताहे किकन-सुखम्प ॥

‘निर्वलि-सरंगिनि पुर दुखम जानि, मनमय पत्र पठाऊ’, ‘किमल कन्हूई लोचन आये’, ‘कंचन गडल हृदय-हृदिसार’, ‘लोचन-नोर तटिनि निरमल’ आदि में रूपकों का

कारण मनोरम-महलन या सकल्य-मधनता नहीं प्रयुक्त कवि की चामत्कारिण प्रशंसा है, यहाँ नायक या नायिका के मृग से ये पद निर्यात नहीं हुए प्रयुक्त किसी अन्य (कवि या कवी) के द्वारा इसका प्रकीर्णरूप हुआ है। नामक-नायिका की सकल्य-मधनता में रूपक वस्तुतः रमणीय बन जाने ह, और यदि अनुभूति का सम्पर्क न हो तब तो हृदय निम्नदिग्ध है क्योंकि अनुभूति ही हृदय को रंग करती है और दृश्य-रूप का ही नाम रमणीयता हृदय या मो-य है। युवावस्था एक घमण्डिनी है और इसका भास्वाद्य फल उरोज-युगल है नायिका ने इसी भावना को लेकर विनोद मार्मिक गिकायन की है—

प्राप्तक लता मगामोच सजनी, मयनक नीर पटाप ।

से फन घन तरुनत भेल सजनी, धाँवर तर न समाप ॥

सदहर बहु परदेस बसि सजनी, घाघन मुमिरि तिनैह ।

हमर एहन पनि निरख्य सजनी, नहि मन बाइप नेह ॥

एक बार खिन्न होकर उसकी धपन यौवन पर भ्रान्ति हुई, उस पद में एक तो नहीं परन्तु प्रस्तुत सामग्री प्रस्तुत का अनुभूति को तीव्रतर करने में समर्थ है—

(क) सरसिनि बिनु गर, सर बिनु सरसिनि, की सरसिनि बिनु सुरे ।

जीवन बिनु तन, तन बिनु जीवन, की जीवन प्रिय दुरे ॥

सनि हे, मोर बड़ बव त्रिरोपी ।

मदन-वेदन बड़, पिपा भोल बोलछड़, सबहु बेहे परबोपी ।

(ख) कुर सपन-ताप धरि जारव, कि करव बारिह मेह ।

ई मय जीवन विरह मगामोव, रि करव से पिपा मेह ।

हरि हरि के इह बव दुरासा ।

सिंधु रिक्त जदि बठ सुभाएव, के कुर करव पिपासा ॥

विद्यापति का एक पद 'कत न बेदन मोहि देसि मयना' विषय ही जयदेव के निम्नलिखित छंद का छायावाद है—

हृदि बिलसना हारी नाय भुजङ्गमनादक

कुवलय-दल-भ्रंशो कण्ठे न सा परसद्युति ।

मलयजवरजो मेव भस्म प्रियारहिते मयि

प्रहर नहर-आत्यजिह्व ! सुधास्मि पावसि ॥

धनुकाय कृति में नायक की उक्ति द्वारा यह कल्पना की गई है कि कामदेव नायक पर इमलिन प्रहार करता है कि उसमें उसकी 'हर की भ्रान्ति होती है—नायक का गर कुवलय-दल-भ्रंशो, मलयजवरज से कम संपहार, विपण्डित तथा भस्म का साहचर्यनि अनुधान होता है। अनुकरण रचना में विद्यापति ने अनेक परिवर्तन कर

१ यशोवत-युगल की विद्यापति ने धपन भी यौवन का फल बतलाया है—

(क) प्रथम तिरिफन गरव मगामोवह चौ गन माहुक भावे ।

मेन जीवन बुनि पथटि न धावए, केवल रह पछतावे ॥

(ख) फन उग्रहार पयोपर वेमई ॥

दिये। यह विरह नायिका का है नायक का नहीं—काम कामिनी को अधिक सताता है कामुक को कुछ कम। सतानेवाला देव 'अनंग' नहीं प्रत्युत 'भदन' है, विरह का सताप उड़ीपन से ही तो बढ़ता है। नायिका का चन्दन, चुनरी, बेनी, फूलमाला, माँग का टीका, सिन्दूर-विन्दु, कस्तूरी-लेप, मुक्ताहार इन सबमें भस्म, बघछाल, जटाभार, मुर-सरि, इन्दु, सलाह-पावक, कालकूट तथा फणपति की भ्रान्ति मदन को हो सकती है, और दोनों का नाम एक है—वामा तथा वामदेव। नाम और रूप के सादृश्य से यदि मदन बहक गया और क्षणभर सताने लगा तो आश्चर्य ही क्या है? विद्यापति के इस गीत में स्वाभाविकता है, पात्र-परिवर्तन से भ्रान्ति अधिक संभव लगती है, नाम की भ्रान्ति रूप की भ्रान्ति में अधिक सहायक है। वस्तुतः चित्र के समान उचित में भी विद्यापति अपूर्व हैं। उनकी लेखनी में अनुकरण को भी मौलिक बना देने की शक्ति है। अनुभूति की संजीवनी ने उनकी रचना को अमर बना दिया है, उनके कर्णों में पूर्वापर संगति की सफल कला है, व्यंग्यार्थ ने अमिषेयार्थ को चमका दिया है। नायिका ने अपांग से नायक को देखा—वाम अपांग से; काम का संचार हुआ और मनमय ने उसके मन को व्याकुल कर दिया; कुसुम जर भी प्राणों को पीड़ा पहुँचाने लगे; कान्हू को सभी तो देखते हैं परन्तु कामदेव अपने एक बाण का भी उन पर प्रयोग नहीं करता, फिर मुझ पर एक साथ पाँच-पाँच बाणों का यह निर्भय प्रहार क्यों? क्या मुझको अबला समझकर—

मनमय तोहे कि कह्य अनेक ।

दिठि अथराय परान गए पीड़ति, ते तुअ कीम बिषेक ।

बाहिनि नयन पिसुन गन धारल, परिजन बाधहि आध ।

आध नयन-कोने जव हरि पेखल, तँ भेल अत परमाद ।

पुर-बाहिर पय करत गतागत, के नहि हेरत कान्हू ।

तोहर कुसुम-सर कतहु न संचर, हमर हृदय पँचवान ॥

विद्यापति की पद्मानली स्वकीय संगीत, माधुर्य तथा चित्रांकन से पाठक को बशीभूत करने के साथ-साथ तत्कालीन समाज के भीने चित्र भी उपस्थित करती है; अतमेल विवाह के फलस्वरूप बालक-पति को भ्रूकनैवाली तल्ली भार्या पर-पुरुष गामिनी बनी और कुरूपा तथा अल्पवयस्का पत्नी से अत्यन्तुष्ट तल्ली पनपद, राजप्रीति एवं झुरमुट में मन मसोखकर रह गया—“जिनकर छूनि सोहगिनि सजनि गे, पाछोल पदारय चारि”, “शुनमति धनि पुनमत जन पावे”, “काहिक छन्दिर के ताहि जान, आकुल कए गेल हमर परान” “ततहि धाओल बुहु लोचन रे, जतहि भेलि घर नारि ।” रीति-काल में पति की अनुपस्थिति (परदेश-गमन या अन्यत्र कार्य-व्यस्त रहने) में नारी पर-पुरुष की इच्छा करके विषयगामिनी बनती थी। परन्तु मिथिला के इस समाज में यय, रूप या पुस के कारण अनमेल विवाह को इस दुराचार का उत्तरदायी समझना चाहिए। बालक पति से असन्तुष्ट रमणी को कोई भी दुती ‘धीरज घरह त मिलत मुरारि’ कहकर फुसला सकती थी। और पुरुष के व्यवहारी स्वभाव का कारण पत्नी की अमुन्दरता है; यदि घर में सुन्दरी बुबती को छोड़कर भी कोई पुरुष परनारी-गमन

करता है तो वह निश्चय माना जाता है—'अनिष्ट' घटने, कामनाएँ सनि, से प्रिय वह स्थितिदार । सम्प्रदाय के रूप में परकीया प्रेम का प्रादुर्भाव अथ परिस्थितियों में हुआ होगा परन्तु सामाजिक आदर्शपरता के रूप में इसका उत्तरदायित्व अत्यंत विवाह पर है। प्रायः रूप प्रथमा गुण के वषम्य में जाया-अनि परस्पर में दाम्पत्य धर्म का धारण नहीं करते अतः समय का प्रेम उनकी विशेषगामी बना होता है। प्रथम दम में परकीया का इमीनिष्ठ इतना मन्त्र रहता पदार्थी-आदित्य का तो प्रायः ही परकीया है, पीछे उगत बनान के लिए इस पर साम्प्रदायिक रंग बढ़ाया गया। जयदेव में सामाजिकता नहीं है इसलिए स्वकीया परकीया का विचार व्यर्थ है, परन्तु चण्डीदास में विद्यापति की परम्परा की ही गहराई है। चण्डीदास ने कामना को मूढमत्तर बनाया है और परकीया प्रेम में भी एकनिष्ठता पर जोर दिया है, कुछ कारणों से यदि परकीया (अनुशा) प्रिय बन जाय तो एकनिष्ठता ही उगता प्रेम ही प्रिय बन सक्ता है क्योंकि स्वकीया का भी तो समिप्राय अन्तर्गत ही है अन्तर्गत ही इमी अन्तर्गत को प्रिय प्रेम का साधन माना है—अन्तर्गत प्रेम का निरन्तर बरके के प्रायश्चित्त नहीं करने प्रयुक्त अन्तर्गत से मोक्षर उगती पवित्र करने के वषम्यप्राप्ति है। चण्डीदास का प्रीति-अथ इसीलिए एत साधना-अथ बन गया है, इसमें वासना नहीं रही, मोक्षर का अन्त हो गया, और वाद-अथ की भावना लुप्त हो गई उगती प्रेम की उगती साधनी है वदनाता के समान पवित्र, उनका प्रेम आत्मसमपण है—सभी अचल विद्वत्ता से पदे, स्थिर, अन्तर्गत सा-आत्म्यपूर्ण। गुणमूलक दुःस्वावस्था की विरोधि को 'धर्म-कर्म, लोक-चर्या' में चण्डीदास ने इसीलिए उच्चतर माना है कि इसमें नि-नेव आत्मसमपण है—

कलकी रविमा डारे राख सोके, ताहाते नाहि दुख ।

तोमार साधिया ब्रह्मकेर हार, गलाय परिते लुख ॥

सती का अन्तरी तोमाते विरित भाल मर नाहि जानि ।

बहे चण्डीदास वाप पुष्प मम, तोमार चरण सानि ॥

अनिष्ट रवीन्द्रा इसी प्रेम को आदय मानकर 'देवता से प्रिय करि, प्रियेरे देवता' कहकर उनकी प्रशंसा की है। जयदेव में जो राधा 'सत्तार-वासना अथ भूक्त अन्त' की ही मूर्ति थी वह विद्यापति में 'कुलकामिनी' होकर भी 'कुलदा' बनी, चण्डीदास ने उसको हृदयस्थ अन्त की मूर्तिमती प्रतिष्ठा बना दिया। सूर ने इसी चण्डीदासीय आदर्श को अन्तर्गता है, क्योंकि उनके समय तक प्रेम का यह निराता अथ साम्प्रदायिक रूप धारण कर चुका था इसलिए वासना तथा अनुभव अपने प्रहृष्ट रूप में अथ स्थान न पा सकने थे ।

सूरदास

अष्टादश शिरोमणि मूरगास का व्यक्तित्व अनेक संभावनाओं का विषय है, अथर्व समीन प्रियता तथा सम्प्रदाय-परिवर्तन उनके जीवन को अत्यन्त बढावा देता है, उनकी अनेक कृतियाँ अन्तर्गत जाती हैं परन्तु अतिरिक्त सूर-सागर के ही कारण हैं, समस्त जीवन ब्रज प्रदेश में बिताने के कारण वे तत्कालीन अन्तर्गत के अन्तर्गत प्रतीक बने जा सकते हैं ।

सूरदास के जन्म-संवत् तथा जन्म-स्थान के विषय में अधिक वाद-विवाद को स्थान नहीं, वे १६वीं शती के प्रथम चरण में अवतरित हुए थे और अपने जीवन से उन्होंने पश्चिमोत्तर वज्र प्रदेश को मण्डित किया था। यद्यपि विद्वान् उनका जन्म ब्राह्मण या कभी-कभी भट्ट कुल में मानते हैं, परन्तु एक स्थल पर कवि ने अपने को जाट कहा है—संभव है किसी प्रति में 'जाट' के स्थान पर 'भाट' पाठ हो, यह निश्चय है कि उनको उच्च-शिक्षा का सौभाग्य न मिला था। शंभे के जन्म से ये या नहीं, इस विषय में भी एक निष्कर्ष नहीं है, परन्तु सूरसागर की रचना के समय वे नेत्र-हीन^१ थे।

विनय-क्षण्ड—यह प्रसिद्ध है कि आचार्य बल्लभ का शिष्यत्व ग्रहण करने से पूर्व सूरदास भक्त के रूप में विख्यात हो चुके थे, उनका नाम सुनकर ही आचार्य ने उनको बुलाया था और मुग्ध होकर सम्प्रदाय में दीक्षित किया था। यह दीक्षा सूर का पुनर्जन्म है, भालंकारिक भाषा में सूर को पुनः दृष्टि प्राप्त हुआ। दीक्षा-पूर्व की जीवनी बड़ी रोचक है, इसके दो रूप हैं; दीक्षा से पूर्व भक्त जीवन, तथा भक्त-जीवन से पूर्व संसारी^२ जीवन।

संसारी जीवन के अनेक संकेत सूर-सागर के विनय-क्षण्ड में उपलब्ध हैं—

(फ) अब कैसे पैस सुख मांगे ?

जेसोइ बोहय तंसोइ सुनिऐ, कर्मन भोग्य अभागे ॥६१॥

(ख) श्री भाग्यत सुनी नहि सवननि, गुण गोविंद नहि चीनी।

भाव-भक्ति कहु हृदय न उपजी, मन विषया में बीनी ॥६५॥

(ग) जनम सिरानीई सो लाग्यो।

रोम-रोम, नख-शिराँ मेरे, महाप्रथमि बपु लाग्यो ॥७३॥

(घ) जय में जनमि पाप बहु कीन्हे, आवि-अन्त सों सब बिगरी।

सूर पतित, सुम पतित-उधारन, अपने विरद की लाज धरी ॥११६॥

(ङ) बालापन खेलत हो लोयो, जुवा विषय-रस साते।

बूढ़ भए सुधि प्रगटी मोकीं दुखित पुकारत ताते।

सुतनि तज्यो, तिय तज्यो, आत तज्यो, तन तें त्यज भई न्यारी।

सवन न सुनत, चरन-वाति थाकी, नैन भए जलधारी ॥११८॥

(च) हजरी-रस-यस भयो, भ्रमत रह्यो, जोइ कह्यो सो कीनी।

नेम-धर्म-अत, अप-तप-संयम, साधु-संघ नहि चीनी ॥१२६॥

१. ऐसे कुमति जाट सूरज को प्रभु विनु कोउ न पाय। (२१६ सूर सागर)

२. कुछ पदों में इस बात का संकेत है:—

यहै जिय जानि के, अंध, भवभार तै, सूर कामी-कुटिल सरन आयो। (५)

सूरदास सों कहा निहोरी नैननि हूँ की हानि। (१९५)

सूरदास अंध छपरायो, सो कहैं विसरायो। (१९०)

३. भजनरहित जूझत संसारी। (२१२)

(छ) जनम तो याहिहि गयी सिराइ ।

हरि तुमिरन नाहि गुरु की सेवा, मधुवन बरयो न जाइ ॥१५५॥

(ज) तोनी पन म भक्ति न बीही, बाजर हूँ त कारी ।

अन घायो हों सरन तिहारी, ज्यों जानौं र्यों तारी ॥१७८॥

(झ) ऐसी अघ, अधम, अत्रिबेरी, रोटनि करत खरे ।

विषयो भजे, बिरवन न सेए, मन पन घाय परे ॥१६८॥

(ञ) म बछू बरिबे न छांडयो, या सरीरहि पाइ ।

तऊ मेरी मन न मानत, रह्यो अघ पर छाइ ॥१६९॥

इन उद्धरणों से ऐसी भी गद्य प्राप्त करनी है कि ये गुरु ने जीवन के भावन में लिख लिए हैं इनमें वद-सख्या^१ १८६ में गिनाये गये अक्षरों की पूर्णगणना ही है वास्तविकता नहीं, अन्वयात् सब दोषों का अपने में बताकर भी कवि अंत में “श्रीगुरु और बहुत ह मो न, बह्यो गुरु म थोरौ” न कहता, अपने वास्तविक और समान्य दोषों की विस्तार तथा प्रसार में गलताना दय का मून बनकर भक्ति का प्रथम सोपान कह लाती है क्योंकि इससे महार^२ का क्षमन होता है । किन्तु उक्त गद्य आवश्यक नहीं । गुरु की ये पंक्तियाँ आत्मव्याख्यान ही हैं भले ही इनमें ऐतिहासिक मूल्य न हो । गुरु जीवन व बोधन में ही भक्ति की ओर अग्रसर हुए थे, पिछले तीन^३ पदा के बर्णों से अंतर्मुख होकर और अपने को चारों ओरसे अग्रहाय गमभ्रमर, उनकी स्त्री और पुत्र से सम्मिलन उनकी मत्स्य हो गई होगा—तब तो ऐसी ध्यान भी निकलनी है, भाई बंधु भी अपने अपने राग में मग्न थे तब पतित गुरुदास पतित-भाव की वदण धारण में गये । यदि इन पदा में आत्मचरित न हाकर माया के सामान्य कुप्रभाव का ही वर्णन होता तो इनमें कबीर के पदा जनी क्षणभंगुरता या तुलसी के विनयप्रतिक्रान्तभूत पदों जैसा पारमार्थिक चित्र ही रहता, जीवनी की अनुभूति-रस छवि न मिलती । यह उसी विषया-च जीवन से वितृष्णा थी जिसने गुरु के मन को मधु दाता और दीक्षा से पूर्य ही के इतने प्रसिद्ध हो गये कि महाप्रभु बल्लभ को उनसे मिलने की आवश्यकता हुई ।

५. गुरु का भक्त-जीवन भी विनयके पदों में प्रतिफलित मिलता है । पतित पावन की शरण में आने समय गुरु बड़ के सत्कार की भोग चुके थे और पीका जानकर छोड़ चुके थे । सागर के अनिरक्त कतियाँ यदि गुरु की हँ तो इससे पूर्य के जीवन में रची गई हागी, ‘साहित्य-महरी’ का जीवन में निर्माण हुआ होगा—उन प्रकृति का प्रचलन प्रभाव अन्त तक चलता रहा । भक्त गुरु ने वन्द या भय के विलबाध में मन लगाया हा, यह सम्भव नहीं । गुरुदास बिरवन हाकर भक्त बने और उनको निगुण भक्ति की अपेक्षा सगुण पय अधिका पसंद आया । विनय के पदों में मस्त-वत्सल भय

(१) प्रभु नू हों तो महा अघमों । (१८६)

(२) हमता भहौं सहीं प्रभु नहीं, सो हमता क्यों जानौं । (११)

(३) तोनी पन मे भक्ति न बीही । (१७८)

वान् के निर्गुण रूप को 'निरालम्ब'^१ बताकर सुगम सगुण रूप का ही गान है, इसलिए ये पद कबीर के पदों से स्पष्टतः अलग हो जाते हैं, यद्यपि संसार की क्षणभंगुरता, लोक का स्वार्थ तथा भाया का प्रावृत्त्य कबीर की-सी शब्दावली में ही बखित है—

(क) चेश्या केरा भूतरा, कहै कौन सोंचाप । (कबीर)

गनिका-सुत सोभा नहि पावत, जाके कुल कोऊ न पिता री (सूर, ३४)

(ख) सब कोउ कहै तुम्हारी नारी, मोको यह सन्देह रे । (कबीर)

इहि लाजनि मरिष सब, सब कोउ कहत तुम्हारी हो । (सूर, ४४)

(ग) एक पनक अह कामिनी दुर्मम धावो दोय । (कबीर)

अंतर गहत कनक-कामिनि कौ, हाथ रहैगो पंचिबौ । (सूर, ५६)

(घ) गृह गोविंद दोनों खड़े, काके लागू पाँप । (कबीर)

.. गृह गोविंद नहि चीनी । (सूर, ६१)

(ङ) कस्तूरी हिरवध बसे, मृग झूँट बन माँहि । (कबीर)

ज्यों मृगा कस्तूरि भूले, सु तौ ताकें पास । (सूर ७०)

(च) माता, पिता, यन्धु, सुत, तिरिया संग न कोई जगह सका रे । (कबीर)

माता, पिता, यन्धु, सुत तौ लगि, जो लगि जिहिकों काम । (सूर ७६)

(छ) कागद सब धरती करों, लेखनि सब बनराइ । (कबीर)

कागद धरनि, करै द्रुम लेखनि, जल-सागर मसि घोरै । (सूर, १२५)

तुलसी के पदों से इन पदों का बहु मात्रा में साम्य है, क्योंकि सूर और तुलसी दोनों ही सगुण उपासक थे, दोनों को ही वेद-शास्त्र की परम्परा सुलभ हो गई थी। इस समय तक सूर ने दशवतार के गीत गाये हैं, कृष्ण-भाव का ही आग्रह उनमें नहीं; भक्ति मुख्यतः तो दास्य भाव की है परन्तु यत्र-तत्र दूसरे प्रकार भी साक्षित है—

(क) ज्यों दूती पर-बधू भोरि के, लै पर-पुरुष बिजाव । (४२)

(ख) ज्यों बालक अपराध कोटि करै, मातु न मानै तेह । (२००)

(ग) अनुभवो जानही, बिना अनुभव कहा प्रिया जाफौ नहीं भित छोरे । (२२२)

कृष्ण के गोपाल नाम का बहुशः प्रयोग सूर ने इस खण्ड में किया है, परन्तु दूसरे अवधारों की भी प्रासंगिक चर्चा है, भगवान् का पुराणोक्त पतित-पावन रूप उनको बार-बार याद आता है, कुछ मुख्य पद तो रामनाम^२ को लेकर ही हैं और भगवान्

१. रूप-रेख-गुन-जाति-जुगति बिनु निरालंब कित धावै ।

सब विधि भगम विचारहि तातें सूर सगुन पद गावै ॥ (२)

२ राम भक्तवत्सल निज बानों । (११)

काहा कमी जाके राम धनी । (३६)

फहत है आने जपिहै राम । (१७)

राम न सुमरियो एक घरी । (७१)

अद्भुत राम नाम के अंक । (६०)

हमारे निर्धन के धन राम । (६२)

का 'माधव' नाम तुलसी के समान सूर म आ मिलता है विष्णु माया के प्रसंग में—
दायद दमलिये कि माधव' मा (सम्भी धर्मन् माया) के 'यव' (स्वामी) है 'माया
पति' और माधव सम्पन्नार्थी नय है ।

१ भक्त सूरदास की विचार धारा का सविष्ट उल्लस इस प्रकार होगा । भगवान्
निगुण भी है, जमा कि वेद गान्धर्व^२ में कहा गया है, परन्तु उसका सगुण रूप
प्रथित ब्राह्म है वह माया या सहमी का स्वामी है, वह ध्वजार बना है भक्तों के
उपकार के लिए उन ध्वजारा में सबसे मनोहर कृष्ण ध्वजार है, दूसरे नम्बर पर
राम नाम है । यह कहना सम्भव नहीं कि यह क्या विघट^३ जाटा है, परन्तु उसकी कृपा
के बिना कुछ नहा होता वह अपने भक्तों की टिछाई सृष्टा है और स्वाध बिना मित्रता
करना है जाति, गोत्र कुल, नाम^४ धादि का उसके सम्मुख कोई मूल्य नहीं, परन्तु
जहाँ अहंभाव है वही भगवान् नहीं है । वेद गान्धर्व^५ में भगवान् के दीनदयानु तथा
कल्याणनिधि रूप का वर्णन है । यह भगवान् मक्ति से प्रगल्भ होता है, कम या नान की
धरणा नहीं करता । यदि कनक और कामिनी का मोह छूट जाय तो मन की तृप्ता
भगवान् में नग सकती है, अथवा प्रतिगल धाय बोल रही है—सबसर हाथ से बला
जा रहा है । जीवन का बहो फल है कि स्वकीय अहं को त्यागकर उसी अनन्त^६ रागि
में मिल जाय । इन पदों में वेद को प्रमाण भी माना गया है भगवान् के विषय में, परन्तु
वेद की उपाधा भी है कमकाण्ड और ज्ञान को मुख्य सम्भवकर । इस समय तक सूर-
काव्य सामान्य भक्त—सामान्य सगुणीभक्त कृष्ण भक्त है, उसमें भगवान् की भक्त
वस्तुतः, कहना तथा दया है भक्ति का सर्वोच्च स्थान है स्वकीय दैव है और भोग
की कामना है ।

यदि विनय क पदा को बला की दृष्टि से दर्श तो हमारा ध्यान कुछ साग

१ मायो जू अह मेरी इक गाह । (५१)

मायो नकु हटवी गाह । (५६)

मायो जू ही पतित सितोमनि । (१६९)

२ वेद उपनिषद जासु कीं निरगुनहि बताव ।

सोइ सगुन हू नद की दीवरी बंधाव ॥ (४)

३ यह गति-मति जान नहि कोऊ, किहि रस रसिक डर । (३५)

अविगत गति बदनामय तेरी, सूर कहा कहिगाय । (१०४)

बोन भांनि हरि कृपा सुम्हारी, सो स्वामी, समुझो न परी । (११२)

४ जगत विना, जगवीत, जगत-गुरु, निज भवननि की सहत डिछाई ।

बिनु बदल उपकार करत ह, स्वादय बिना करत मित्राई ॥ (३)

जाति, मोन कुल नाम बनत नहि रब होइ क रातो । (११)

५ दीन-बन्धु हरि, भक्त-कृपानिधि, वेद-पुराणनि गाए (हो) । (७)

६ मोन उत्त, सुख-दुख नहि मान, हृष-सोक नहि साँच ।

जाइ समाइ सूर वा निधि में, बहुरि जगत नहि नाच ॥ (८१)

रूपकों पर अवश्य जाता है, कबीर के निर्जीव रूपकों के समान भक्त सूरदास ने भी ऐसे रूपक लिखे जो उनके सांसारिक ज्ञान को तो अवश्य बताते हैं परन्तु महीन व्यक्तित्व की भस्मक नहीं देते। इन रूपकों के दो वर्ग हैं। एक वर्ग तो लोक-शास्त्र के शब्दों से बनाये गये रूपकों का है जो तत्काल ही कबीर का स्मरण करा देते हैं; "हरि के जन की अति ठकुराई" (४०), "तुम्हरी माया महाप्रबल, जिहि सब जग बस कोन्हो हो" (४४), "घोपरि जगत मड़े जुग बीते" (६०), "जनम साहिबी करत गयी" (६४), "हरि, हौं सब पतितन पतितेज" (१४१), "सांघी सो लिखहार कहाये" (१४२), "हरि, हौं ऐसी अमल कमायी" (१४३), "हरि, हौं सबपतितनि की राजा" (१४४), "हरि, हौं महा अचम संतारी" (१७३), "अभु जू यों कीन्ही हम धेती" (१८५) आदि पद इसी वर्ग के हैं। इनका उद्देश्य तो भक्ति ही है, परन्तु साधन लोक-ज्ञान है—लोक-शास्त्र का परिचय है, वेद-शास्त्र का अध्ययन नहीं, यही कबीर के रूपकों से समानता है। इनके विपरीत तुलसी के सांव रूपकों में वेद-शास्त्र की आचार-शिला सर्वत्र उपलब्ध है, विनय-खण्ड में कम-से-कम बार रूपक तुलसीय वर्ग के भी हैं; "माधौ जू, यह मेरी इक गाई" (५१), "माधौ, नेकु हडकी गाई" (५६), "अद्भुत राम-नाम के अंक" (६०), "प्रब मे नाचयो बहुत गोपाल" (१५३), अपनी धार्मिक परम्परा से सुपरिचय प्राप्त किये बिना इस कला की रचि सम्भव नहीं।

विनय-खण्ड में कुछ ऐसी पंक्तियाँ हैं जिनका भाव-साम्य उत्तररचित पंक्तियों में है, परन्तु कला का रूप दोनों स्थलों पर एक ही नहीं है। यह वैदम्यनिष्ठ साम्य सूर के विकासमान व्यक्तित्व का ही सूचक है, विनय-खण्ड की रचना के सूरदास में और पुष्टिमार्गी सूरदास में अन्तर स्पष्ट है—यद्यपि दोनों व्यक्तित्वों में भक्ति उभयनिष्ठ है फिर भी भक्ति का मार्ग उभयत्र एक ही नहीं। उदाहरणों से अधिक स्पष्ट हो सकेगा—

(क) माया देखत ही जु गई ।

ना हरि-हित, ना तू-हित, इममें एकी तौ न भई ॥ (५०) (विनय-खण्ड)
हैं मैं एकी तौ न भई ।

ना हरि मिले, न गूह सुख पाये, वृषा बिहाइ गई ॥ (विनयोत्तर खण्ड)

(ख) सूरदास भगवंत-भजन विनु ज्यों अंबलि-जल छोरी । (६५) (विनयखण्ड)
अंजलि के जल ज्यों तन छोड़त, लोढे कपट तिलक अच मालहि ॥ (७४) (तथा)
तिर पर भीज, नीच नहि चितवत, आयु घटति ज्यों अंजुल-पानी ॥

(१४६) (तथा)

रहिरी मानिनि, मान न कीजै ।

यह जीवन अंजुरी को जल है, ज्यों गोपाल माँग त्यों दीजै ॥ (विनयोत्तर खण्ड)

(ग) गीध्यों दुष्ट हेम तस्कर ज्यों, अति आतुर मति-मंद ।

लुब्ध्यों स्वाद मोन-आमिष ज्यों, अयलोक्यों नहि फंद ॥

ज्वाला-प्रीति प्रगट सन्मुख हठ, ज्यों पतंग तन जार्यों ।

विषय-असक्त, अमित-अघ-व्याकुल, तबहुँ कछु न संभार्यों ॥

(विनय, १०२)

मोहो जाइ जनव-जामिनि रस, ममता मोह बड़ाई ।

जिह्वा-स्वाद मान ज्यों उरभयो, सौमी नहीं पेंवाई ॥ (विनय, १४७)

(घ) उधो मनमाने की जान ।

जगत पनग दोष में जसे, धौ फिरि फिरि सपटात ।

बरषा बरसत निसदिन ऊधो पुनुमा पुरि अघात ।

स्वानि-वृष के बाज पयोहा छनछन रतत रहत ॥ (विनयांतर राग)

विनय के पदा में माया से विरक्ति है, परन्तु उत्तरपदा में माया को लीना ममज्ञापर उसका स्थापन है। मांसरे उदाहरण में जिह्वा-स्वाद से जामिनि का और जिह्वा-स्वादि मीन का प * में पड़ जाना स्वादमय पनुमे का दोष पर जन मरना आदि विपदासक्त घटा जावा की माया मुख्य दुःख सिको बनाकर विरक्ति का प्रयास करने है, विनयांतर कान में इस घातलि की बरणाय मानकर इसकी सराहना है—त्रिसका मन त्रिमसे मगा हुआ है यही उसके लिए परम प्रेय तथा अप्रयथेय है दूसरे की दृष्टि में उसका मन की घालोचना नहीं हो सकती। प्रथम उदाहरण में विनय तथा विनयोत्तर गदाशयी का अन्तर तो नहीं है परन्तु विनयपद के अनुसार माया न ता परमात्मा में लगन देती है और न जोयामा का गन्ति देती है इनके विद्वेष्ट विनयोत्तर बाल में कवि की दृष्टि जावन में दो ही उद्देश्य समझना थी—या तो भावान की सीला समझ कर सत्कार में विचरण करना या सामान्य जीवा के समान सत्कार में बाध करना—माया को यहाँ कोई भी स्थान नहीं मिला। दूसरा उदाहरण बल्लिकोण का बिल्कुल स्पष्ट कर देता है, जीवन अज्ञानिगत जन के समान प्रतिगण छीत्रता बला जा रहा है इसका सदुपयोग कैसे हो पाने कवि समझता था कि भगवन्त भजन ही सबशेष उपयोग है परन्तु जब उसका विचार बदल गया है जीवन या जीवन योगाल ने हमको दिया है तब जिय प्रसार व इसका उपयोग चाहे करें हमका क्या धारति है, सम्भव है राधा के समान हमसे भी वे इस जीवन को विरह में बिठवाना चाहते हों ठीक है गायक यही उनका इच्छा है यहाँ उनकी कृपा है जिसे हम दुःख समझते हैं वह भी उनका विनोद दान है। स्वदीप वस्तु गोविन्द तुम्यमेव ममपये की यह आस्तिक भावना सीला काव्य का मुख्य स्वर है जो सूर की विनयोत्तर गचना में स्पष्ट दृष्टिगावर होता है परन्तु विनय के पदा में उसका अभाव है।

विनय के पदा में सूर की कवि कुछ मिलवाह की भी रखी है। सारंग राग में सारंगगाणि भगवान की स्तुति में मारग गज्ज का १२ बार प्रयोग है। भिन्न भिन्न धर्मों में (पद सख्या ३३)। साग गपका में राग्य सम्बन्धो (पद सख्या ४० १४१ तथा १४४) नारीजन के दर्शन सम्बन्धो (पद सख्या ४४) पनु जीवन सम्बन्धो (पद सख्या ५१ तथा ५६) जोष सम्बन्धो (पद सख्या ६०), 'साहिबो' सम्बन्धो (पद सख्या ६४), 'विपहार' सम्बन्धो (पद सख्या १४२), 'अमल' सम्बन्धो (पद सख्या १४३) तथा सती सम्बन्धो (पद सख्या १८५), पारिभाषिक पद्यों पर कवि का अच्छा अधिकार जनिन होता है, १४१ से १४४ तक के गज्ज से घालोचका को इस निष्पत्ति के लिए भी प्रेरित कर पाते हैं कि सूरदास का मृगन अमल-गरी से अवश्य ही कुछ संगत

रहा होगा—भले ही वह सम्पर्क सामान्य नैकट्य-भाव ही हो। यह ऊपर कहा जा चुका है कि ये रूपक तुलसीयता की अपेक्षा कबीरत्व के अधिक समीप हैं। तुलसी का व्यक्तित्व वेद-शास्त्र के मनन से निर्मित हुआ था इसलिए उनकी याज्ञा पर दार्शनिक या धार्मिक शब्द नाचते थे; कबीर की इस प्रकार की कोई साधना न थी इसलिए उन्होंने लोक-जीवन के शब्दों से काम चलाया; सूर का सम्पर्क शासन से भी था, राज-कर्मचारी उनके पास आते-जाते रहते होये या 'संतारी' जीवन में उनका शासन से किसी रूप में निकट सम्पर्क रहा होगा, इसलिए कभी-कभी उनके सम्मुख शासन का पूरा चित्र आ जाता है। मुगलकालीन पारिभाषिक फारसी शब्दावली के वसनाभरण में—पद्यसंख्या ६४, १४२ तथा १४३ में—आये हुए फारसी शब्दों से मुगल-शासन के कानून पर भी कुछ विचार करने का अवसर मिलता है। जायसी में फारसी के पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग अवश्य है परन्तु केवल बीपड़ आदि के सम्यन्ध में 'अदल' के प्रसंग में नहीं, उनके समय तक राज्य-भाषा फारसी न हुई थी।

जिस भाषा को कबीर ने समस्त दुःखों का मूल कारण माना है वही भाषा सूर की हृष्येन्द्री बन गई थी, वह तल्लीन उस बुद्ध को 'बृद्धस्य तरुणी विपम्' के रूप में रात-दिन संतप्त किया करती है; एक पद में यही भाव बड़े रोचक ढंग से वर्णित है—

हरि, हौं महा अवध संसारी ।
 ज्ञान समुझ में बरिया गयाही, भासा कुसति कुनारी ।
 धर्म-सत्त मेरे पितु-माता, ते दोउ बिये बिडारी ।
 ज्ञान-बिषेक विरोधे दोऊ, हते बन्धु हितकारी ।
 बाँध्यों बेर दया भगिनी सौं, भागि दुरी सु बिचारी ।
 सोल-संतोष सखा दोउ मेरे, तिन्हें विगोबति भारी ।
 (कपट-लोभ बाके दोउ भैया, ते घर के अधिकारी ।
 तृष्णा बहिन, दीनता सहचरि, अधिक प्रीति विस्तारी ।
 प्रति निहंक, निरलज्ज, अभागिनि, घर-घर फिरत न हारी ।
 मैं तो बुद्ध भयो बहु तरुनी, सब बयस इकसारी ॥१७३॥

चिनय के पदों में कुछ पंक्तियाँ ऐसी अवश्य हैं जिनमें भगवान् के प्रति सूर का कथन साधिकार प्रतीत होता है, उसको सत्य-भाव तो नहीं कह सकते परन्तु दास्य की दीनता वहाँ नहीं मिलती, ऐसा जान पड़ता है मानो सूर का स्वभाव ही कुछ, प्रेमावेश में, खरी-खरी मुना देने का था—

- (क) नाहि कर्चौ कृपानिधि हौं, करो कहा रिसाद ।
 सूर तबहुँ न द्वार छाँड़ि, आरिहो कबिराह ॥१०६॥
- (ख) सूरदास प्रभु हँसत कहा हौं, मेटी बिपति हमारी ॥१७३॥
- (ग) जहाँ तहाँ ते सब आवंगे, सुनि सुनि सस्तौ नाम ।
 श्रव तो परधो रहैगो दिन-दिन तुमकी ऐसी कान ॥१६१॥

(घ) नाहक म सागनि मरिमत है, इहाँ आइ सब नासी ।

यह तो क्या चलगी आग, सब पतितन म हाँसी ॥१६२॥

श्री भागवत प्रसंग

विनय-खण्ड का हमने वस्तुम-सम्प्रदाय में दीक्षित होने से पूर्व की रचना माना है कुछ प्रवर्तियों ने आधार पर हा परन्तु विनय के पद न तो भाषा की दृष्टि से गेय पदा से नितान्त भिन्न है और न इतने उत्कृष्ट है कि अदीक्षित सूर को विस्मान कर देत, सूर सागर' पुस्तकाकार लिखा भी नहीं गया अतः दीक्षा पूर्व तथा दीक्षोत्तर का प्रामाणिक शक है भी या नहीं—यह किस प्रकार कहा जा सकता है ? फिर भी प्रस्तुत रूप में 'सूर-सागर' के आदि २२३ पं प्रसंग सगुहात माने जा सकते हैं, उनका मंगलाचरण प्रसंग है उनकी प्रणाली स्वतंत्र है । २२४ वें पद से 'श्री भागवत प्रसंग' का प्रारम्भ होता है । यहाँ निश्चय ही कवि के सामने एक आदर्श है^१ भागवत का, जिसकी छाया में उसने अपने दोष सारे पद लिखे हैं । प्रत्येक प्रसंग में 'हरि हरि, हरि हरि' का स्मरण करके कवि उस कथा को सुनान लगता है जो व्यास ने गुरुदेव^२ का मुताई था । यद्यपि सूरसागर में कथा को साथ ले चलने की प्रवृत्ति दृग्गन होनी है फिर भी इसमें प्रबन्ध का निबन्ध नहीं है पदा में भावावृत्ति के साथ साथ क्रम गतिव्य भी है, प्रथम स्वच्छ में भी एक पद ऊँची' को सम्बोधित किया गया है—पूर्वापर क्रम की उपेक्षा तथा सम्भवज्ञान भावावर्तित प्रबन्ध काव्य के चीन दोष ॥ । ऐसा प्रतीत होता है कि कवि के समक्ष भागवत का स्पष्ट आदर्श है, उसकी मुख्य प्रेरणा यही भक्ति महोदधि है परन्तु उसके सपन व्यक्तित्व ने इस भाषा छाया को भी मौलिक रूप दे दिया है सूरदास भाषान्तर नहीं कर रहे भागवत को स्वयं पचाकर उसकी आत्मा का भाषा में प्रवर्तण कर रहे हैं । वस्तुतः श्रीमद्भागवत सगुण अक्षत मात्र का आदर्श रहा है विगपन दृष्टान्त अक्षत तो इसके बिना चल ही नहीं सकते फिर भी प्रति सम्प्रदाय ने स्वकीय दक्षिण अनुसार इससे प्राण ग्रहण किया है, वस्तुम सम्प्रदाय ने भागवत को जिस रूप में स्वीकार किया उसका भाषा निदान सूर के पदों में उपलब्ध है ।

सूरसागर की यह एक विशेषता है कि अग्र-अग्र इसमें सौन्दर्य का समावेश अधिक होता गया है, कदाचित् इसका कारण कवि के व्यक्तित्व का तथा-विकास ही, प्रारम्भिक स्तर पर कवि से सामान्य अक्षत का दैन्य लिपटा हुआ था, शनैः शनैः उसने माया को लीला के रूप में देखा प्रारम्भ कर दिया, परिणत-काल में उसे सबद गोपाल की त्रैलोक्य ही आकृष्ट करने लगी—जीवन में रस मिल गया, अभिव्यक्ति में भी विनाद आ गया, यह स्वयं प्रमुदित रहने लगा और अपनी रचना से समाज को भी मुग्ध करने लगा, एक गापी के शब्दों में—

“ये बातें कहि-कहि या कुल में बज के लोग हँसाये ।”

१ व्यास कहे गुरुदेव तो दास स्वयं बनाइ ।

सूरदास सोई कहे पद भाषा करि गाइ ॥

२ श्याम कह्यो जो मुक ली गाइ । कह्यो सो सुनो सत बिन लाइ ॥

अस्तु, नयन स्नग्ध अर्थात् रामावतार तक के पदों में काव्य की प्रपेक्षा कथा का सौन्दर्य अधिक है, कवि का मन कही रमता हुआ नहीं मिलता, वह कलियुग के अमोघ अस्त्र 'भगवंत-भजन' की प्रतिष्ठा के लिए ही इन अवतारों का चसता हुआ वर्णन करता जाता है। सूरसागर का वास्तविक प्रारम्भ तो दशम स्कन्ध से ही मानना चाहिए, सूरदास के स-भुल दर्शन तो पाठक का यही से होते हैं।

दशम स्कन्ध का प्रारम्भ होते ही मानो दशम द्वार खुल गया और परम ज्योति की प्रपूर्व छवि दिखाई देने लगी। कवि ने कृष्ण का भी वर्णन किया है और कृष्ण की लीलाओं का भी, लीलाओं का वर्णन व्यक्तिके वर्णन से अधिक वाचाल है; उस 'शोभा-सिन्धु' को देखकर ही आनन्दमग्न हुआ जा सकता है, वर्णन नहीं हो सकता क्योंकि उसकी पृथ्वी पर कोई उपमा ही नहीं मिलती—आलोक में कोटि चन्द्र-रवि लज्जित हो जाते हैं, मोहकता में कोटि मन्मथ^१ निछावर कर दीजिए, फिर भी अनुभव बिना उस रूप का आनन्द नहीं मिल सकता। जिस प्रकार जहाज का पक्षी^२ समुद्र में फँसकर किनारा खो बैठा है उसी प्रकार वर्णक का मन श्रंग-श्रंग की सोभा में डूबकर स्वयं अपने को भूल बैठा। जिस प्रकार जन्म का दरिद्र चोर^३ किसी भरे घर में चुसकर अनन्त वैभव को देखकर ही आश्चर्यचकित रह जाय, चोरी का उसको ध्यान ही न रहे, उसी प्रकार कवि का मन रूप की घोरी के स्वभाव से जब उस रूपराशि के निकट जाता है तो सुखि-धुखि भूल जाता है, वर्णन का उसको अवधान नहीं रहता। सांसारिक रूप के पीछे चोर के समान अतृप्त अकिञ्चन मन से भागने वाले कामुकों को देखाव भक्तों ने इसीलिए मन्मथ-मग्न अनन्त रूपराशि का दर्शन कराया है कि वे उस अनन्त में अवर्णनीय तृप्ति का अनुभव कर सकें और अल्प के रूप की भूमा के रूप में भूल जायें। सूर उस रूप में इतने मग्न हुए कि आकण्ठ तृप्ति के सातत्य में भी श्याम के रूप को याणी द्वारा अधिक अभिष्यक्त न कर सके।

बालकृष्ण के रूप का कवि ने ऐसा ही अनिर्वचनीय वर्णन किया है, कृष्ण का स्थिर रूप (छवि) दर्शक को भी गतिहीन बना देता है—इन्द्रियों से उस आनन्द को ग्रहण करते हुए मन विभोर हो जाता है और शरीर स्तब्ध समाधिस्थ। परन्तु बाल-कृष्ण का गतिमय या क्रियाशील (लीला) रूप वर्णन का विषय बना है। यहाँ दर्शक

१. यह सोभा नैननि भरि देखि, नहि उपमा तिहुँ भू पर री । ७१६॥
२. जाकी रूप जगत के लोचन कोटि चन्द्र-रवि लाजत भरी ॥
३. लटकन सीस, कंठ मनि आनत, मनमथ कोटि वारने गेरी ।
४. जलधि यकित जनु काग पोत को फूल न कवहुँ आयो री ।
ना जानीं किहि श्रंग भगन मन, चाहि रही नहि पायो री ॥ (७५५)
५. सोभा-सिंधु श्रंग श्रंगनि प्रति, बरनत नहि न ओर री ।
जित देखीं मन भयो तितहि को, मनी भरे को चोर री ।
बरनी कहां श्रंग श्रंग सोभा, भरी भाव जल-रास री ।
लाल गोपाल बाल-छवि बरनत, कवि-कुल करिहै हास री ॥ (७५७)

गोकुलवासी ह स्वयं कवि ही नहीं । बालकृष्ण की सीता छवि को देगकर गोपी भाव विभोर हो गई और जब उसकी फिर चेतना उपरख्य हुई तो वह मल्ली से उस प्रपूज्य भानुद का भोगि भोगि की अश्रुतुल-योजना द्वारा प्रकाशन करने लगी, शास्त्रीय दृष्टि से ऐसे स्थानों पर उपश्रुता श्रवणार का प्रयोग दुष्ट है, इन स्थलों की तुलना यागिया की उस समाधिप्रिय धवल्या से की जा सकती है जब साधक उस श्रवण की एक भक्त पात्र एक बार तो अपने को मूल जाता है और फिर जगत्पर उसका लिए तटपता रहता है, मृदिया में भी प्रेम की पीर जगाने के लिए इसी ध्वज का प्रयोग विहित है परन्तु मृद्वी मृगाजी रूप से हरीही रूप का आभास प्राप्त करना है जबकि मन्त्र ने जो रूप देता वह आदित्य एवं निरुप है वस्तुतः कृष्ण का गाकुल में आकर रहना और अपनी प्रीति से सबको मन्त्रमुग्ध बनाकर सदा के लिए तटपता छोड़कर मयूरा बना जाना प्रसन्न का आभास पाकर व्याकुल साधक के समानान्तर-सा ही लगता है । वस्तु प्रागन के दो किनारे पर बड़े हुए दम्पति के लिए श्याम एक सिलौना के समान है— अपनी प्रीति से उनका मन यत्नानेवाले । उसी श्याम की देखकर गोपी का मन श्याम मग्न हो गया वह आनन्दविभार हो गई—

म देखी जमुवा की नन्दन केतत आंगन आरी री ।

ततछन भान मलटि गयो मेरो तनमन ह्व गयो कारी री ॥ (७१३)

फिर भी उसकी कल्पना कोई भवसान नहीं जानती, मन कभी शास्त्रीय सामग्री से उस भाव की अभिव्यक्ति करता है तो कभी लौकिक अश्रुतुल-योजना द्वारा । पीरा शिव शास्त्रीय सामग्री से लटकन में लगे हुए रत्नों की क्षोभा रंग की समानता के आधार पर देखिए—

(क) भाल विसाल सलित लटकन मनि, बाल-बसा के चिकुर सुहाये ।

मानो गुरु-सनि कुज आगे करि, सतिहि मिलन तम ॥ मन आवे ॥ (७२२)

(ख) मौल, सेत अरु पीत, लाल मनि, लटकन भाल दलाई ।

सनि गुरु-अमुर देवगुरु मिलि मनु, भीम सहित समुदाई ॥ (७२६)

(ग) लटकन लटक रहे भू ऊपर रंग रंग मनिगल पोहे री ।

मानहु गुरु-सनि-मुक एक ह्व, लाल भाग पर सोहे री ॥ (७५७)

(घ) मुक्ता विद्रुम-भीम-पीत-मनि लटकन लटकत भास री ।

मनी सुक-भीम-मनि गुरु मिलि, सति क बीच रसास री ॥ (७५४)

रत्ना के रंग का नग्ना की तुलना ने यशस्य भूर में अत्यन्त भी मित्रता है (द० पद सख्या ७११ ७५२ आदि) परन्तु इनका प्राचुर्य नहीं, क्योंकि इस सामग्री से हृदय की उत्तरी तपति नहीं होती जितनी कि बुद्धि की । लौकिक सामग्री के कारण अधिक रमणीय तथा मनोरम है । वज्रत विद्रु की गोष्ठा को कवि ने प्रवेश स्थलों पर कम लम्प्य मुपुल मिलि गावक की छवि के समान बनाया है—

१ इतने नव बुसाइ सेत ह, उतते जननि बुलाव री ।

वम्पति होइ करत आपुत मे, श्याम सिलौना कीहो री ॥ (७१६)

- (क) लट लटफनि, मोहन मति-विन्दुका-तिलक भाल सुखकारी ।
मनों कमल-दल सावक पेखत, उड़त मचुष छविन्यारी ॥ (७०६)
- (ख) सुन्दर भाल-तिलक गोरोचन मिलि मति-विन्दुका लाग्योरी ।
मनु मकरन्द अर्चै रुचि फँ, अलि-सावक सोइ न जाग्योरी ॥ (७१५)
- (ग) गोरोचन की तिलक, निरुद ही काबर-बिन्दुका लाग्योरी ।
मनों कमल की पी पराय, अलि-सावक सोइ न जाग्योरी ॥ (७१७)

इन पदों में भी अप्रस्तुत सामग्री का आधार रूप-सादृश्य ही है, परन्तु मकरन्द-पानेन मत्त भ्रमर-किशोर की परितृप्त अवस्था सभी को विदित है इसलिए बालकृष्ण के मुख-कमल से रूप, रस तथा गन्ध की व्यञ्जना पाठक सहज ही ग्रहण कर लेता है। अप्रस्तुत सामग्री की सफलता का मुख्य रहस्य यह है कि वह पाठक के जीवन से निकट हो— जो अप्रस्तुत भाव-व्यञ्जना में जितना अधिक कुशल है उतना ही वह कृतकार्य अधिक माना जायगा।

बालकृष्ण और किशोरकृष्ण की शोभा में एक विशेष अन्तर है; ब्रज-नारियाँ बालकृष्ण को देखकर यशोदा के माग्य की प्रसंसा करती हैं और स्वयं आत्म-विभोर होती हुई उस रूप पर अपना तन-मन निछावर कर देती हैं, परन्तु किशोर-कृष्ण के रूप का प्रभाव समयापेक्षी है—गोपी उसको देखकर एकपदेव आत्म-विस्मृत नहीं होती, उसकी रूपमाधुरी में अटक जाती है और अनैः शनैः उसके नेत्र तथा मन परवश हो जाते हैं। मूरदास ने बालकृष्ण का वर्णन परम्परा पर किया है; बालकारिक सामग्री का पुराना प्रयोग है—‘कहि न जात कछु अद्भुत उपमा’, ‘यह उपमा एक राजति’, ‘सफल तुल की सीब’, ‘उपमा एक अभूत भई’, ‘प्रेम विवस कछु सुधि न अपनियाँ’, ‘बड़े भाग असुदा भरु नन्दहि’ आदि सामान्य कथन उस शुद्ध आनन्दोपलब्धि के ही द्योतक हैं; इस ‘ललित शोभा’ में समस्त नखशिख समा गया है, परन्तु शोभा का यह वर्णन किसी प्रकार का उद्दीपन नहीं कर पाता, केवल अपनी अद्वितीयता का ही प्रभाव मन पर छोड़ता है—इससे रति की अपेक्षा भक्ति की अधिक पुष्टि मिली है—

खेजत स्याम अपने रंग ।

नन्दलाल विहारि शोभा, निरखि धकित अनेग ।

चरन की छवि देखि डरप्यौ भरन, गयन छपाइ ।

जानु करन की सदै छवि, निदरि, लई उड़ाइ ।

शुगल जंघलि खंभ-रंभा, नाहि समसरि साहि ।

फटि निरखि केहरि लजाने, रहे वन-धन चाहि ।

हृदय हरि-नख अति विराजत, छवि न वरनी जाइ ।

भनी बालक वारिधर नव, चंद दियो दिखाइ ।

मुक्ष-भाल बिसाल उर पर, कछु कहौ उपमाइ ।

भनी तारा-मननि वेष्टित गगन निशि रह्यौ छाइ ।

अरुण अघर, अनूप नासा, निरखि जन-सुखदाइ ।

भनी सुक, फल बिब कारन, लेन बंध्यौ आइ ॥ (८१२)

श्रीश्री गोविन्दा ने जिस वास्तव्य को देखा वे 'सावध निधि, गुण निधि, रूप गोभा निधि' १ इत्यदि, समस्त साधुचरित्रादेय-देवदर हो जाता है, व देवस गोभा मिथु २ वा 'गुणरता के सागर' ३ माना महो है जो देने के बाले के मन की चरित-व्यक्त कर दे। वास्तव्य का श्रीश्री गोविन्द न देखा है और विद्योत्कृष्ट का गुणवर्तियों व दक्षिण दाना अस्वास्थ्य के रूप वर्णन में अन्तर है। श्रीश्री पर कृष्ण की समस्त छवि का अवलोकन प्रभाव पड़ता है वे वास्तव्य भग्न का गोभा की सत्त प्रदण भी नहीं कर पाती उनके लिए वास्तव्य समित गोभाय वे प्रतीत ह, वे मानो अस्मिन् भाव ने विद्योत्कृष्ट होकर बभौ-भौ उस वास्तव्य प्रभाव की अभिव्यक्ति करती है, सूर सागर के ये स्थल प्रतीति तमा परस्पर प्राप्त हो रहे हैं।

विद्यार्थियों न युवक कृष्ण की भजा केवल एक भाव स, मन उनको कृष्ण का वही वास्तव्य रूप दिताई पड़ा, व भग्न-भग्न की छवि में उलझ गई और उनके नेत्र पट्टे हो गये मन परका हो गया। इस वणन को समस्त नसदिवस का अवकाश वही है प्रायः ता जिस भग्न की पहिले देता उसी में मन मग्न हो गया—दूसरे भग्न की गोभा का आनन्द कौन लता ? इनमें अन्तर्भाव का ही प्रायः वस्तु के विषय बने ह, भग्न की म नीचे जथा चरण प्रादि की चिन्ता नहीं है। विद्यार्थी के समान सूर ने भग्न का वास्तव्य प्रवृत्त करके गमति केवल का मायक विज्ञापन बताया है, गोभा सागर के एक भग्न की छवि ही उनको उनमा लगी है, इन विषयों में उदीयन नहीं है सामान्य रम्यता ही है, इनको वास्तव्य मूल स सुदृढतर होती गई है—

(क) भग्न की छवि अति-कृत गावत ।

सज्जन भोज सुगन्ध सज्जन भए, सज्जन सज्जिह न पावत ॥ (१२८३)

(ख) देखि सखी भयनि की जाती ।

मनि मरगत स सुभग कलेवर, ऐसे हे बनमासी ॥ (२४५०)

और समस्त गरीर के विषय भी उतने ही प्रभावक ह। विनियता यह है कि विद्यार्थी प्राप्ति शृंगारी बयिया में जब सखी नायिका के प्रति नायक का अपूर्व रूप का वणन करती है ता उनका उद्देश्य इस जाती नायिका के मन की नायक में आसक्त करवा होता है—बढ़ सखी के रूप में नायक की (या व्यक्तिसायिनी) द्विती मान है परन्तु सूर ने वणन करनेवाली सखी दूजी नहीं है, उसका उद्देश्य अपनी दशा की अभिव्यक्ति है नायिका को फुसलाना नह—यदि नायिका यानी वाय तो पहिली सखी ही, दूसरी तो सहचरी मात्र है। इसलिए इन विषयों में बहुरी राज पत्र की अपेक्षा सांसारिक धनु मूर्ति ही अधिक है—

(क) देखि सखी बन स जु बने कज्र आवत ह नेव-नदन ।

मिथी सिखर सीम, मुख मुरली, बयो विलक, उर अदन ॥ १०६४ ॥

१ सावधि निधि, गुण निधि, सोमा निधि निरखि निरखि जोयत सब गाउँ । (१२८१)

२ सोमा मिथु न शत रही री । (६४७)

३ देखो भाई गुदरता की सागर । (१२४६)

(ख) सोभा कहत कह्यो नहि आवे ।

अंचवत अति आतुर लोचन-पुट, मन न तृप्ति की पावे ।

प्रति-प्रति अंग अनंग-कोटि-छवि, नैन कमल-चल-मीन ।

सूरदास जहें दृष्टि परति है, होति तही लबलीन ॥१०६६॥

(ग) नंद-नंदन मुख देखी माई ।

अंग-अंग छवि मनहुं उये रवि, ससि अरु समर सवाई ॥१२४४॥

(घ) देखी माई सुन्दरता की सागर ।

बुधि-दियेक-चल पार न पावत, भगन होत मन-नागर ॥१२४६॥

(ङ) निरखि सखि सुन्दरता की सौंवा ।

अधर अनूप मुरसिका राजति लटकि रहति अथ प्रीवा ॥१२४९॥

प्रश्न यह है कि शाल-कृष्ण और किशोर कृष्ण की इस छवि में भाव कौनसा माना जायगा । यह रूप केवल नारियों के ही मन को प्रभावित करता है, पुरुष तो अहंकार में डूबा है कि उसके पास लौकिक भगड़ों से विरत होकर अलौकिक छवि में एता जाने का अवकाश कहाँ है, इसलिए भक्ति-भाव प्रधानतः नारी-भाव है समर्पण-प्राण, निरहंकार, प्रतिदानपूर्ण । अस्तु, सात्विक दृष्टि से सूरसागर की गोपियाँ भावना से नारियाँ हैं, नारी से नहीं; पुरुष भी नारी भाव से ही कव्चक की शरण में जाता है, यदि ऐसा न मानें तो समस्त अतित साहित्य नारी-साहित्य बन जायगा और कम-से-कम आधा संसार उस अमोघ शीपि से वंचित रह जायगा । नारी का लाक्षणिक अर्थ ग्रहण करने से ही भक्ति-साहित्य शृंगार-शून्य तथा भक्ति-प्रधान है । इसीलिए सूर के पद न तो सखी को आसक्त करने के लिए हैं और न उनसे मन उदीप्त होता है, मंगवान् के इस नखशिख में उज्ज्वल रस है, शुद्ध, वासना-हीन । उपर्युक्त पदों में इसीलिए गूढ़ एवं सात्विक उल्लास है, उसमें लौकिक रूप का यलौकिक वर्णन है, जिसका उद्देश्य मन को उलझाना नहीं प्रत्युत मूक करना है । कृष्ण के अर्ध-मोहक रूप को देखकर नारी की सुधि-बुधि खोनेवाली गोपियाँ और रूप-सुधा-भासव में छका हुआ सूफी सज्जदृष्टि से एक मात्र पड़ते हुए भी एक-दूसरे से नितास्त भिन्न हैं, यह दूसरी बात है कि सूफी भी धीरे-धीरे मजहबी से हकीमी की ओर जाने का प्रयत्न करता है ।

अस्तु, कृष्ण का मुख्य आकर्षण रूप है और रूप को ग्रहण करने वाली इन्द्रिय नेत्र है । सूरसागर में जितना वर्णन गोपियों के नेत्रों पर कृष्ण के रूप-प्रभाव का है उतना अन्य इन्द्रिय पर का नहीं, दूसरा स्थान कान को मिल सकता है जो यक्षी-स्वर से प्रभावित होकर हृदय का द्वार उन्मुक्त कर देता है । मन की पराधीनता का मुख्य उत्तरदायित्व नेत्रों पर ही है, यदि वे द्वार न खोलते तो रूप-वत् हृदय-गड़ पर अधिकार करके स्यादा-स्वयं को न कुचलता और लज्जा इस प्रकार से न छुट जाती । सूर ने अनेकधा नेत्रों की इस दशा का सरस वर्णन किया है—

(क) नैन न मेरे हाथ रहे ।

बेखत दरस स्याम सुन्दर की, जल की दरमि वहे । (२८४८)

(ख) नैन-फहरी न माने मेरी ।

मो धरजन-वरजन उठि धाग, बहुरि जियो नहिं केते । (२८६३)

(ग) नना एमे ह बिमयासो ।

प्रागु काज कोहो हुमको तनि, तब त भई निरासो । (२८६३)

(घ) यह तो नननि ही नु जियो ।

सरदम जो बहुरि रह्यो हुमार, सो त हरिहि दियो । (२८६३)

(ङ) बपटी नननि ॥ कोउ नाहीं ।

घर की नंद और ब धागे, क्यों बहिये को जाहीं । (२८६३)

वृष्ण के घर का जो वर्ण सांख्यमूलक मतकारों की सघाता में लिया गया है उसका कवि की अभिव्यक्तिमात्र ही गम्यमाना चाहिए और उस अभिव्यक्ति पर कवि ने अपने पूरे जीवन का घन रूप प्रभाव भी स्वीकार करना पड़ेगा—

(क) जाहीं श्याम बरनत रास ।

हे गंधर्व विदाह तित द, मुनौ जिविध विलास ॥ (२८६६)

(ख) जीती जोतो है रन बसो ।

मधुकर मृत, बरत बंदी पिक मागव मदन प्रससो ॥ (२८६८)

(ग) नंद-नन्द बन्दावन बंद ।

बहुबुल नभ, तिथि द्वितीय देवरी, प्रगटे प्रभुवन-बंद । (२८६९)

ऐस स्थला पर कवि के बीच सम्बार ही प्राप्ति के सपने हैं, यह बाह्य मतकारों में अधिक व्यक्त ही जाया है आन्तरिक उन्मास से अनेगावृत दूर रहकर । कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रकार के वर्णन वास्तविक के ही हैं । मणिमण्डित प्राण में मरसित-कर-मर से घुटना के दल चलनवाले बालवृष्ण के चित्र में सम्भावनाएं देखिए—

(क) चलत पर प्रतिबिम्ब मनि प्रांगन घुटवनि करनि ।

जलज सम्पुट मुभम छवि भरि लेनि उर अनु धरनि ॥ (७२७)

(ख) बरन भूमि पर कर पर छाया इह उपमा इह रासनि ।

हरि हरि प्रतिपद प्रतिमनि अनुया कमल बढी साजति ॥ (७२८)

इन चित्रों में सबसे सुंदर यह है जिसमें बनना सीखने हुए नन्दताल जय गिरने लगे तो तत्काल ही योग्य उनका सहारा देने के लिए था यह, यह मनोवैज्ञानिक साथ है कि सहारा मिलने के विश्वास से गिरना अधिक निश्चित बन जाता है, नन्दरानी की मुखज्ज्वलि देवकर ही श्याम गिरने लगे—उनके कर युग नीचे झुक गये—मानो चन्द्रोदय की मूचा पाकर कमल-जाल बबन होना चाहनी हा—

डगमात गिरि परत पानि पर, भुज आबत नंदताल ।

अनु तिर पर सनि जानि अयोमल, मुक्त नलिनि नमि नास ॥ (७२९)

राधा के रूप का वक्ष्य दिव्य विद्यापति में है, उतना सूर में नहीं विद्यापति न राधा के व्याज से मथिल नायिका का कामोद्दीपक चित्र प्रस्तुत किया था, परन्तु सूर का अनीष्ट वृष्ण है राधा नहीं । अतः राधा के 'उजब के चित्र मागर में नहीं मिलते । किंगोरी राधिका एव-दा बार अपनी धामा दिवाकर ही अदृश्य हो जाती है । राम से पूरे 'नागरता की राशि किसीरी', राधा की 'अनुक केति' (१८६२) भी 'श्री गोपाल

साथ' के हृदय से लगने का पूर्वाभास मात्र है। प्रायः तो गोपी-मान के जीवन में ही राधा की छवि भी अन्तर्निहित है—जिसका सन्देश पाकर ध्याम का त्रीडा-पर मन सैराय-प्रासाद से उठकर जीवन-सीध में आ गया था—

लोचन-भूत तुमहि इहि मारग, देखत जाइ सुनायी ।

संतव-महतनि सं सुनि बाची, जोवन-महतनि धायी ॥ (२२०६)

मोहिनी का रूप तो उस समय खिलता हुआ लगता है जब वह अपने प्रियतम के साथ विहार करती है, युवती के रूप की शोभा प्रियतम के सान्निध्य में ही तो है और आध्यात्मिक दृष्टि से भी अंगी कृष्ण हैं, राधा तो उनका अंग मात्र है—अंग का अंगी के बिना रूप ही क्या ? द्वातीय राका में 'मोहन को रस-यस करके' (१७६६) मोहने वाली राधा के अंगों की 'रूप रुचिरअंग-अंग माधुरी' (१८१६) भी उतनी आकर्षक नहीं जितनी विद्यापतीय राधा की ग्रहणता, कारण कदाचित् यह है कि सूर खुलकर उसका वर्णन नहीं कर पा रहे, उन्होंने संकेतो से ही काम लिया है (१८१०, १८१३, १८१६, १८२१ आदि); बार-बार 'जहँ-जहँ दृष्टि परति तहँ प्ररभति, भरि नहि जाति निहारी' (१८१५) जैसे कथनों से यह तो स्पष्ट हो जाता है कि नवलकिशोरी की छवि पस्तुसः कवि को लपमुग्ध कर लगी है, परन्तु उसका वाच्य-वर्णन न करने से ऐसा लगता है मानो कवि या तो संकोच कर रहा है या भावमग्न है। अस्तु, युगलकिशोर की छवि में ही राधा का अपूर्व रूप झलक सका है, अपने समस्त वैभव की आभा के साथ—

हरि-उर मोहिनि-जेलि लसी ।

तापर उरग भसित तव, सोमित पूरन-अंस लसी ।

चापति कर भुज डंठ रस-गुन, अंतर धीच बसी ।

फनक-कलस मधु-पाग भगी करि भुजगिनि ललकि बँसी ।

तापर सुन्दर अंचल भाँधी, अकित दंसत सी ।

सूरदास प्रभु तुमहि मिलत, जनु दाडिम बिगसि हँसी ॥१८१४॥

मोहिनी के रूप का एक ही उद्देश्य है प्रभु को रस-यस करना (१८१५) और मोहिनी का रूप सभी प्रकट होता है जब वह ध्याम के संग त्रीडा करती है, अस्तु किशोरी राधा के सौन्दर्य का जहाँ-जहाँ वर्णन मिले जहाँ रास-त्रीडा का पूर्वाभास ही समझना चाहिए, अन्यथा उस सौन्दर्य का कोई प्रयोजन नहीं—कोई अस्तित्व ही नहीं।

राधा का रूप अद्वितीय है, वह संसार के सौन्दर्य का एकत्र सङ्कलन है, क्योंकि राधा प्रकृति का अवतार भी है और विश्व-सुन्दरी भी; यह रूप माधव के साथ विहार में अपनी चरम छवि के साथ प्रकट हुआ था, परन्तु उस समय भावनिमग्न कवि उसका मूल्यांकन न कर सका, जब वियोग की अभागी घड़ी आई तो जनेः जनैः राधा का अंग-अंग सुरभाने लगा, उस समय कवि को भान हुआ कि संयोग-सुख-लालिता राधा कितनी सुन्दर थी, अप्रस्तुतप्रशंसा की सहायता से सूरदास ने उसकी कितनी सफल व्यञ्जना की है—अभाव में ही भाव का अनुभव होता है, रूप के सुरभाने पर ही राधा के सौन्दर्य का मूल्यांकन हो सका —

तबनें इन सगहिन सुख पायो ।

जगो हरि सदेग तिहारो सुनन तौवरो छायो ।

फूले ब्यास दुरे तें प्रबटे पवन बट भर छायो ।

फूले मिरगा, धौकि धसन तें हुने जु वन बिसरायो ।

ऊँचे बठि बिहग सभा बिच कोकिल भगल पायो ।

निर्वास कदरा ते केहरि हू भाष पुछ हितायो ।

गद्गद ते मजराज निवास के भग भग गव जनायो ।

सूर बटुरिहो कह राधा क कहिहो बरिन भायो । (४७५६)

वियोग के इस प्रसंग में काम के दुःख श्री कसात्मकरूप में बयाने पाठक के सामने रखे हैं, उनमें परम्परा है भावना भी है परन्तु अनुमति अपेक्षाजनक है, नास्त्रीय दृष्टि से इनमें रूपक प्रलम्भ की मांगगता है—

(क) मधुकर शीहो प्रीति दिनार्थ ।

प्रेम बीच बस-बार सुधा रस अपर माधुरी-धार्थ ॥ (४७७१)

(ख) छापी घोष बढो खोपारा ।

खप सादि गुह शान जोष की प्रम म छानि उतारी (४५८३)

(ग) सुभरे विरह अजनाप रापिका नननि नदी बड़ा ।

सीने जात निमेष-कूल खोज एते मान खड़ी । (४७११)

(घ) जन घन घटात न एक घरी ।

बगहूँ न मिटति तब पावस प्रज, सागी रहत भरी (४७१०)

(ङ) भज पर भेदर करत है काम ।

कहिमो पवित्र स्वाम मी रस, छाई धावनी धाम ।

जनक बमान बारि बार भरि, तस्ति-मलीता बेत ।

गरजन ब्रह्म तडपन मनु गोला, पहरक में गढ़ लेत ।

लेहु-लेहु सब करन बदिजन, कोकिल खातक मोर ।

दाबुर निकर करत जो दीवा, पल-पल प खहुँ मोर ।

ऊँची मधुप अमृत देखि गयी, दूद्यों धीरज पाति (४८८५)

इन सभी वक्तव्यों में अधिक समस्कार भाव का है प्रलम्भ का नहीं, अतः उद्भव का आधार बनानेवाला स्वयं स्वयं रूपका से अधिक समस्कारी है क्योंकि उसमें उद्भव पर लीला 'गम्य है जिन रूपका में वियाग दगा के दास्य चित्र हूँ वे भी दूसरों की अपेक्षा अधिक समस्कारी है 'जन-नदी' की यही गिनेपता है, अथवा भी देखिए—

सखिमत कालिन्दी अति बारी ।

कहिमो पवित्र जाय हरि सों उषों मई विरह बुर बारी ।

मनु पतिव्रता प परी घरनि धंसि तरन-तलफ तनु भारी ।

तट बाल उपचार-चूर, मनो न्वेद प्रवाह पगारी ।

गिरित कच-कुस-वास पुतिन मनो, पक जु कज्जल सारी ।

अपत मनो मति अमत बहूँ दिनि फिरति है भग दुसारी ।

निसिद्धि न चकई ध्याज चकत मुख किन मानहुँ अनुहारी ।

सूरदास प्रभु जो जमुना-गति सो गति भई हमारी ॥

अस्तु, कृष्ण के वियोग में कोपियो ने उद्वेग से जो कुछ कहा उसमें दो भावनाएँ मुख्य हैं—हृदय की आग और आँखों के अश्रु; हृदय की आग प्रायः तो उक्षित-प्रमुख है, परन्तु जहाँ अप्रस्तुत-योजना का आश्रय भी है वहाँ हृदय का क्षोभ ही अभिव्यक्त होता है; ऐसे स्थलों पर जो सांग रूपक व्यवहृत हुए हैं उनमें सौन्दर्य अप्रस्तुत सामग्री का कम है अन्तःस्थ कटुता का अधिक; आग्यो घोष बढ़ो व्योपारी तथा 'मुक्ति आनि मंदे में भेली' आदि इसके निदर्शन हैं, इन अप्रस्तुत-योजनाओं की समस्त सामग्री निन्द्य-प्रति के जीवन की है, प्रायः वाणिज्य से सम्बन्ध रखनेवाली, परिचय के कारण ही यह पाठक माथ के मन पर इतना अधिक प्रभाव डाल सकी है। नेत्राम्बु के साथ मुख से जो उचितयाँ निस्सृत हुई हैं उनसे इतना चशीकरण नहीं होता, क्योंकि उनमें परिहास तो है ही नहीं, अश्रु-विमोचन भी विलम्बित बन जाता है, 'प्रीति-दिनार्ह,' 'नैननि-नबी,' 'नैन-घन,' 'प्रीति-छुरी,'^१ तथा 'विधि-कुलाल'^२ के साथ रूपक इसी तथ्य का समर्थन करेंगे, इन रूपकों के गर्भ में प्रायः उपमा या उत्प्रेक्षा भी रहती है, इनकी अप्रस्तुत सामग्री भी सुपरिचित है परन्तु इनमें अनुभूति स्वल्प है इसलिए इनसे पाठक का रंजन नहीं होता, ये कवि के भक्त-पूर्व जीवन का कुछ आभास देते हैं जिस जीवन की इनमें अप्रस्तुत बनाया गया है वह परिचित होते हुए भी मोक्षक नहीं है, अतः पाठक उसमें तल्लीन नहीं हो पाता। तीसरे प्रकार से सांग रूपक सामान्य प्रसंग में व्यवहृत है; 'सोभा-सिन्धु न अंत रही री' जैसे संयोग में तथा 'अज पर भँडर करत है काम' तथा 'लखियत कालिन्दी अति कारी' जैसे वियोग प्रसंग में इसी कीटि के हैं, इनमें उचित गोपी की न भी मानी जाय तब भी काम चल सकता है; जो अनुभूति कवि के मन में जगी थी उसी का यहाँ आस्वाद हो सका है।

सूर की प्रशंसनीय मौलिकता उन स्थलों पर है जहाँ उन्होंने सांग रूपक भी व्यंग्य के चमत्कार से भर दिये हैं। 'सागर' के वियोग खण्ड में 'मधुकर' तथा 'बेली' शब्दों का प्रायः सर्वत्र ही श्लिष्ट प्रयोग है, जो 'इयाम'^३ के श्लिष्ट प्रयोग के समान ही भावाक्षिप्त है। 'मधुकर' का सबसे सुन्दर प्रयोग 'रहु रे, मधुकर ! मधु भसवारे'^४ में

१. मुक्ति आनि मंदे में भेली ।

समुझि सगुन लै घले न ऊधी, यह तुम पै सब पूँछि आवेली ॥४३४२॥

२. प्रीति करि दीन्ही गरे छुरी ।

जैसे अधिक चुगाय कपट-कल पाछे करत घुरी ॥३८०३॥

३. ऊधी भली करी अज आये ।

विधि-कुलाल कीने कचि घट ते तुम आनि पकाये ॥४३६६॥

४. निरखत अंक स्यामसुन्दर के बार-बार लावति छाती ।

लोचन-जल फागर-मसि मिलि कै ह्वै गइ स्याम स्याम की पाती ।

५. रहु रे मधुकर मधु-भसवारे ।

कहा करी निर्बुन लै कै हों जीवहु कान्हु हमारे ।

त यहाँ 'मधु' का निष्पन्न शब्द लेकर अमर तथा मद्य को समानता बताया ही है, कुब्जा पर भी एक तीव्र व्यंग्य है—

तुम जानत हमूँ वसी हूँ उसे कुसुम तिहारे ।

घरी पहर सबको विसभावत जेने प्रावन बारो ॥

स्त्री का सबसे बड़ा गुण कुलस्नायत है और सबसे महान् दुःख कुलटापन, यानि किसी शय स्त्री का बुरा बनाने व लिये नारी उमरको कुलटा घनाया या बनाया वरती है—उसे इसी बात का भय है कि मधु में हूँ तो क्या घपने कुल-स्त्री घम का ता बाधा निवारण-पूवक पालन कर रही हूँ और वह यदि घपने सबस्व घम के बाने कुछ प्रादर या गई तो क्या मरि के सम्मुख बाँच के टुकड़ों का क्या मूल्य ! इसीलिए समस्त साहित्य स्त्री के इसी गौरव का मुक्तकण्ठ से स्तुति करता है। वामनाथ से प्रभावित परकीया प्राण साहित्य में कुलायनाओं को कुलसानेवाली हूनी कुलटापन को इसा हेतु प्रेम का आवरण पहनाकर उसका कुलघम से अधिक मुँदर दिखानाया करती है। 'एकनिष्ठता' पतिव्रत या 'कुल-स्त्री घम' नारी का स्वभाव है, यदि वह इसके विपरीत आचरण कर तो उमरको नारी का विचार ही समझ जायगा, परन्तु पुरुष की प्रकृति एकनिष्ठता नहीं है वह यदि उच्च धनकर एकपत्नीधन का पालन करता है तो वह महान् है—नमस्त जीवन का गौरवमय चित्र प्रस्तुत करके भी आदि-कवि न मया-मुष्योत्तम के जीवन में इस एक पत्नीव्रत का दृश्य इसीलिए अनिवार्य समझा। परन्तु पुरुष को मधुय भोषित करना कोई गाली नही है परन्तु नारी का कुसुम सिद्ध कर देना उसकी जीवनसंश्लिषण प्रतिष्ठा पर निमग्न धावान है। गोविदा दुःख होकर इसीलिए भगना सबस्व ग्रहण करनेवाली कुब्जा का 'कुसुम' बनाकर उसको मुख दिखान योग्य नहीं रहने देती—एक हा 'ग' में कितनी सामर्थ्य है। एक दूसरे स्थल पर 'बेली' 'ग' का निष्पन्न प्रयोग करके सूर न ब्रजनकेली गानिदा का मधुरा की मयेनी कुब्जा ॥ पापक्य बनाया है जिसमें सता अप्रस्तुत की सहायता से साग रूपक भी है तथा गानिदा के प्रेम की सद्ग व्याख्या भी—

ये बेली विहरत बदावन प्रहभी स्याम-तमालहि ।

प्रेम-मुष्य रस-यास हमारे विससत मधुय भोषासहि ॥

जोग-समीर घोर नहि डोलत रूप-झार दिव सायो ।

सूर पराग न तजत हिये तें कमल-नेयन अनुरागो ॥४१२६॥

इस 'ग' के प्रथम चरण में प्रत्येक शब्द में ध्वनि भरी हुई है अप्रस्तुत शय तो स्पष्ट है—'जय ये लताएँ बन' 'ग' बढ़िगती हुई तो वृन्दा नामक बन में एक श्याम

लोहत नीच परागपक में पचत न आयु संहारे ।

बारबार सरक मदिरा की अपरत कहा उधारे ॥

१ विद्यापति व निम्नलिखित चरण देखिए—

कुल-घत घरम बाँच सम तुल । भवन-दलान भेल घनकुल ॥

कुल-वामिनि छलौ, कुलटा भइ गलौ, निनकर यवन-नुभाई ॥

तमाल तब पर फैल गई क्योंकि लता जब अपने स्वरूप को प्राप्त करने लगती है तो वह निराश्रय नहीं रह सकती"; इसी से ध्वनित प्रस्तुत अर्थ अधिक रमणीय है—“मन की उमंग में स्थब्ध विहार करनेवाली ये किशोरियां वृन्दावन जैसे रमणीय स्थल पर स्वामल, रूपवान् तथा वलिष्ठ कृष्ण के गले में भुजाएँ ढालकर उसको सर्वस्व समर्पित कर बैठें; क्योंकि किशोरावस्था की उमंग प्रत्येक व्यक्ति, विशेषतः नारी, को किसी से मन मिलाने के लिए प्रेरित करती है और तब नारी जो सबसे निकट लगती है उसी से उलझ जाती है और उससे असब होते ही मुरझाने लगती है।” ‘विहरत’ तथा ‘अस्मी’ शब्दों में शब्द-श्लेष नहीं है, जिस अपर भ्रम की उपलब्धि होती है उसका आधार ध्वनि ही है; गोपियों के इस प्रेम का एकमात्र कारण ‘विहार’ अथवा ‘सहज उमंग’ है बिना सोचे-समझे किसी आन्तरिक प्रेरणा से कँठोर में लता और नारी किसी की खोज में रहने लगती है, फलस्वरूप गोपियाँ श्याम से ‘उलझ’ गई—प्रतिदान के अभाव में ही उन्होंने अपने को श्याम से फँसा लिया और उसी को अपना प्राण बना बैठो। सूर के काव्य-सौन्दर्य में सबसे अधिक ध्यान देने की वस्तु ध्वनि है। जिन शब्दों का प्रयोग हुआ है वे पाठक के मन में वाच्यार्थ के साथ ही साथ एक अधिक रमणीय एवं अधिक प्रभाव-शाली ध्वन्यर्थ को भी जगाते हैं और इस ध्वन्यर्थ में सूर के व्यक्तित्व तथा विचार-धारा की झलक सहज ही उपलब्ध हो जाती है, यथा उपर्युक्त उदाहरण में ‘विहरत’ तथा ‘अस्मी’ शब्दों के प्रयोग सूरदासीय प्रेम का स्वरूप स्पष्ट करने में समर्थ है।

संयोग और विधोय के इन पदों में भाव-व्यञ्जना की सफलता का मुख्य रहस्य उचित शब्दों का उपयुक्त प्रयोग है। सूर के काव्य में मनोरमता की आधार-शिला भाव-व्यञ्जना है, पाण्डित्य, दार्शनिकता या सुधार-भावना नहीं; जायसी के समान प्रेम से पूर्व की आकुलता या विद्यापति के समान प्रेमोत्तर पश्चात्ताप भी सूर में उतना हृद्य नहीं है। इन पदों में तो प्रेम के सहज विषय हैं, राधा प्रेम जानती है प्रेम की व्याख्या से अपरिचित रहकर, दूसरे का व्यवहार राधा के मन में कोई गम्भीर प्रतिक्रिया उत्पन्न नहीं करता प्रत्युत उसके प्रेम को दृढ़ से दृढ़तर ही बनाता जाता है। राधा में भाव-गाम्भीर्य है भाव-प्रसार उतना नहीं; अपनी परिस्थिति में निमग्न होकर राधा कुछ रत्न ही निकाल सकती है (भले ही वे अमूल्य हों) स्वर्णिम विषय का पुनर्निर्माण नहीं कर सकती। कारण यह है कि सूर में प्रबन्ध-प्रतिभा का अभाव है वे सरस मुक्तक पद-रचना के असाधारण अधिकारी हैं, परन्तु नीरस प्रबन्ध-निर्वाह का उनमें धैर्य नहीं। इस व्यक्तित्व का काव्य-सौन्दर्य पर यह प्रभाव पड़ा कि सूर के लघुतर अग्रस्तुत अधिकतर गाव-व्यञ्जक तथा रमणीय हैं, एक ही सौन्दर्य-विन्दु से वे कविता-वनिता के आनन्द को रूपनिधि बना देते हैं—

(क) जोग-ठगोरी अज न बिकैं हैं ॥

(ख) सुनहु मधुष निर्गुन-कंठक तैं राजपंथ क्यों रेंधो ।

(ग) अयोमूल रहसि, उरध नहि चितवति, ज्यो गय हारे पकित बुझारो ॥

(घ) तन, मन, जीवन च्या जात है ज्यों भुवंग की फूंक ॥

(ङ) जोयो गयो नेह-नग उनपे, प्रीति-कोठरी भई पुरानी ॥

प्रथम उदाहरण में योग की निस्तार तथा व्यय चक्षु सिद्ध करके यह सचेत दिया गया है कि योग की मधुरा में भी कोई पृष्ठ न हुई तो उदय अपनी चालवाजी से इतकी गोदूल में भेड़ने के लिए भाये। दूसरा उदाहरण भक्ति की राजपथ बनाकर निर्गुण को उस भाग का बाधक सिद्ध करता है, उस समय निर्गुण तथा योग भक्ति के सम्मेलन प्रतिद्वन्द्वी से तुलसी के 'गङ्गा' में 'गोरक्ष जगायो जोग, भक्ति भगायो लोग'। शून्य बीजा में जय और पराजय दोनों ही घुरी माली गई है निश्चय ही ऐसी पराजय मनुष्य को मुग्न दिखाने योग्य नहीं रहने देती जिसमें वह अपना सवरस गुग्न बैठे हित विमों से भना करन पर भी भ्रमा खेलकर, राधा की दगा ऐग ही हठी पराजित जुमारों की सा है। सर को स्वाधससार को व्याकुल ही बरती है, उससे न अपना उतवार होता है और न निश्चय का, इस प्रकार असफल प्रेम की निरवामें निष्फल तथा निष्प्रयोजन हैं कथन द्विजलनवाने समय की सूचिका। यदि उम उदाहरण एक परिवर्तन घटना का स्मरण कराना है चापके पाम जो समुच्च्य स्तन है उसको यदि चाप किसी पुरानी बैली में रख दें तो अपनी लापरवाही के कारण उससे हाथ धो बैठेंग क्योंकि वह किसी भी समय चुपचाप क्षिप्त जायगा इसमें से स्नेह को स्तन की ऐसी अनवधानता के कारण गवा दिया प्राणि की पुरानी बैली में रखकर—यहाँ प्रीति तथा स्नेह की गन्धों का भिन्न भिन्न अर्थों में प्रयोग है 'प्रीति' येन-जोल ॥ परिवच्य सम्प्रदाय का नाम है और 'स्नेह' हृदय से निकलने वाला, प्रीति ही स्नेह का वरदान करती है, यदि प्रीति जीण छोड़ा हो गई तो स्नेह भी मर पड़कर मरट हो जायगा।

सूरसागर (राम स्तन) का सवरस सौन्दर्य गोपियों पर निभर है, इसी तक सम्पदन नहीं हुआ परन्तु भाव की आधार रख परकर उन सागर में डुबकी लगानेवाला आलाचक उन रमणी रत्नों की व्यक्तित्व विशेषताओं से सम्बन्धित होकरता है और तन्मन्तर समस्त गोपियों की प्रकृति में पर कुछ निश्चित वर्गों में रखना सम्भव है कुछ गोपियाँ दयोवदा ह वा कुछ अन्यवयस्का, कुछ प्रवृत्तिगम्भीरा हैं वो कुछ शचला तथा रमणी कुछ विमोचकित है तो कुछ वञ्चनासुवदा फिर भी वे सब भारिमा ह मन उनमें अभिधा से बहुत कम काम लिपा गया है और बाहरी शोभा का भी वसात् आरोप नहीं। अस्तु, सागर के काव्य-सौन्दर्य में समस्त शक्ति का विशेष भाग है अनकारों की छत्रा उतनी नहीं। यह गुण अमरपीठ के प्रसंग में और भी अधिक स्पष्ट हो जाता है, जानी, गम्भीर तथा अण्ड उदय को बनानेवाली गोपियाँ विदुषी नहीं हैं फिर भी उनका शोभ पाठन पर सफल प्रभाव डालता है। सूर ने जिन

१ तुलना कीजिए—

गुरु कह्यो रामभजन श्रोत्री, मोहि लागत-दगरी-सो ॥ (तुलसी)

२ 'प्रीति' तथा 'स्नेह' की तुलना के लिए निम्नलिखित उदाहरण देखिए—

(क) मधुर प्रीति जिये पाछितानी ॥

(ख) प्रीति करि काहु सुख न सह्यो ॥

(ग) परम सुखद निगुना की जेह ॥

नवीन परिस्थितियों की उद्भावना की है वे भी इस स्थितिचित्त गुण के अनुकूल हैं। भ्रमर-गीत में राधा को बोलने का अवसर स्वल्प ही प्राप्त हुआ, परन्तु सखी-मुक्त से कवि ने उसकी समस्त व्यथा को अभिव्यक्त कर दिया। एक तो युवतियों की मण्डली फिर उसमें वियोगमुग्धा राधा की वेदना की जत्ता देने की प्रतिज्ञा, सारा वातावरण ही वाच्य-वातावरण से वर्णित हो गया। इन स्वर्तों पर शास्त्रीय सौन्दर्य भले ही न हो, परन्तु सहज सौन्दर्य की ग्रहणलना नहीं हो सकती—

(क) तू छति ! कासों कहत बनाय ।

चिन समुझे हम फिरि युनक्ति है एक बार कह्यो गाय ॥

(ख) घ्राए जोग सितारवन पाँटे ।

(ग) काहे को रोकत भारग सुषी ।

(घ) निर्गुन कौन बेत कौ बारी ?

(ङ) हमको जोग सितारवन आयो, यह तेरे मन आवत ?

(च) जब चाहिहै तब माँगि पठैहैं जो कोइ आवत-जाती ।

इन पंक्तियों में गोपियों ने यह सफल प्रयत्न किया है कि उद्बय के उपदेश को परिहास में ही उड़ा दिया जाय अतः उनके एक-एक शब्द में परिहास भक्तक रहा है—विड़कर मानो वे उद्बय के साथ एक खैतानी कर रही हैं। “एक बार कह्यो गाय” से पुनश्च (बन्त मोर) या ‘हाँ साहब, एक बार फिर हो जाय’ की मञ्चाकिया ध्वनि निमल रही है; ‘पाँटे’ शब्द में उनका बुद्धूषण टपकता है; ‘काहे को रोकत भारग सुषी’ यह व्यंजना होती है कि उद्बय भी भक्तिमार्ग को भ्रज्जुपय समझते हैं परन्तु शङ्कतावश उसका विरोध कर रहे हैं; आगे का उदाहरण उस परिस्थिति में है जब सब कुछ सुनकर गोपी पूछने लगे कि आखिर यह निर्गुण है क्या बला? अन्तिम दो उदाहरण उपदेश की गम्भीरता को मुसकराहट में उड़ा देना चाहते हैं।

सूर-सागर मुक्तक काव्य है, इसमें कोमलता तथा माधुर्य का मूलतः संघर्ष है। यद्यपि कथा का आश्रय ले लिया गया है फिर भी कथा पृष्ठभूमि में ही रहती है। अतः सूरदास के निकट प्रस्तुत कथा का कोई प्रश्न नहीं, प्रस्तुत रूप में तो वर्णन ही आते हैं जिनके अनेक प्रकार हैं—केवल रास की सीमा ही अनेकशः अनेक पदों में अनेक आकर्षणों के साथ वर्णित है, वियोग-खंड का भ्रमरगीत भी एक छोटी-सी बात को सर्व-सहज पदों में चित्रित करता है। प्रस्तुत कथा का अभाव और प्रस्तुत दृश्य या वर्णन

१. लौ पलास के छात्रों से तब आकर जब एक उत्साही अध्यापक उनको उपदेश देने लगे तो दो-तीन मिनट का समय था; विद्यार्थी चुप रहे, परन्तु जैसे ही उनका उपदेश समाप्त हुआ एक क्षीतान् छात्र खड़ा होकर बोला—“पार्सन सर” अर्थात् जो आप कह रहे थे वह समझ में नहीं आया, इस बार ध्यान से सुनें एक-बार “फिर” कह दीजिए; अध्यापक इनको सुधार से परे जानकर चिढ़ते हुए जोश में बलास से बाहर चले गये। ठीक यही घटना प्रो० उद्बय के साथ हुई, लड़कियों की उस बलास में वे गरम भी तो न हो सके।

की प्रचुरता सूर व काव्य की रमणीय तथा मनोहर बनाते हैं। अग्रस्तुत-याचना का सूर में इसी अर्थ में प्राचुर्य है, उनमें अग्रस्तुत वस्तु या अनन्तर का इनका भावित्व नहीं जितना अग्रस्तुत विषय या वस्तुनोदभूत वर्णन का, तथा में प्रसंगा की उद्भावना जिस मनोरमता की स्रष्टि करती है वह मुक्तक काव्य में वर्णन प्राचुर्य से संपादित होता है। देग-कास का तो प्रश्न कम है परंतु पात्र भेद से एक ही वस्तु अनेकधा दृष्टिगत होती है उसकी प्रतिबिम्बाएँ अनक नवीनताओं को जन्म देती हैं। गोविमाँतो ६० हजार थीं, किसी भी प्रसंग की आठ हजार हृदयों पर क्या प्रतिबिम्बा होगी—इसी का संपन्न अर्थन सूर-काव्य का सौंदर्य है। सूर ने भक्तपूव जीवन का पाण्डित्य त्याग सा दिया था, इसलिए स्थूल अलंकारों की छटा दीक्षान्तर काव्य में बहुत कम है यहाँ उसका स्थान वर्णन ध्वनि तथा उक्ति-सौंदर्य ने ले लिया है।

सूर की राधा

धामीर सस्कृति के लोकरत्न 'काहू' और 'राही' जब भवस्मात आयजाति को मिल गये तो आयजाति ने उनके काहू और अपने कृष्ण में एककृता लोभकर दोनों का एकीकरण कर लिया परन्तु उनके इतिहास में 'राधा' जसी कोई नारी भी ही नहीं अतः 'राही तथा 'राधा' के एकीकरण के लिए आयजाति को उस समय तक प्रतीक्षा करनी थी जब तक कि भक्ति-सुधानिधि की सबसे उज्ज्वल मणि के रूप में राधा स्वयं ही बीचबिस्तोमबिह्वला के समान बज के कुछारों में न आ पड़े। धामीर बान्ह अपनी जाति के बीच गाँव बराबर जीवन निर्वाह करते थे और वे सबसे बचल तथा नटखट, राही से उसी समय उनका मन मिल गया, परन्तु कुछ समय पीछे उनके जीवन में एक परिवर्तन आया जिसमें उनकी राजा बना दिया, फिर उनकी अपनी जाति से माना जाता ही टूट गया, राही ने यह सब कुछ अपनी आँखा में देखा और अपने मन में सझा, उसको विवास या कि प्रेम का परिणाम भला होता है—काहू अवश्य उसको अपने साथ ले जावेंगे, परन्तु वह आजीवन प्रतीक्षा ही करती रही और मरणा परान्त भी उसी विश्वास के साथ अपने प्रिय का पथ देखती रहा है। आज भी जब एक व्यक्ति मुक्त या मुक्ती, दूसरे के साथ विवासपात करता हुआ उसके लक्ष्यता हुआ छाड़ जाता है तो ऐसा क्षण है मानो 'राही' की अमर आत्मा अवतरित होकर इस भाग्यवान् भ्रमण को साहस बँधा रही हो—'सावधान, प्रणय-पथ का सम्बल है विवास, वासना का जो उद्वेग मन में उठ रहा है उसको सारे धमूजल से धोकर ही तुम अपने हृदय को प्रेमाभूत का उपयुक्त पात्र बना सकते हो, देखो निश्वासा की ताप से भी इसकी शीतलता में व्यापात न पहुँचे हमारा आदेश तुम्हारे सामने है तुम जैसे भक्तव्य प्रणयवर्धितों के पथ निर्देश के लिए ही भगवान् ने मुझे भेजा था और उसी वक्तव्य को पूरा करने के लिए ही तू मैं मोन की कामना न करके अन्तिम में घूमते रहना पसंद किया है।'

काव्य में राधा की स्थायी रूप से जघदेव ही लागे थे, उनकी 'राधा श्वेति लज्जित-कुञ्ज-कुटीर' में 'श्रीन ययोधर भार भरेण' 'भीलकसेवर पीतवसन धनमाती' का

सराग परिरम्भण करने की 'विलासकला' में, भुग्धा होने पर भी, दक्ष है; 'अवर-मुधा-पानेन' सम्मोहित करनेवाली उस 'नितम्बिनी' का 'सुकलविपान' 'रतिविपरीत' में तडित के समान मुरारि के डर पर सुखोन्मित होना ही है। विद्यापति में भी राधा का यही रूप है, 'नवपुवती' 'केलिकलावती', वह कुलकाभिनी थी परन्तु कान्हू के 'मधु-सम-वचन' से लुभाकर वह कुलटा बन गई और प्रेम के मन्द परिणाम पर जीवन भर पछिताती रही—'कुल-मुन-भौरव' तथा 'सति-जस-अपजस' को 'मदनमहोदधि' के वेग में तिनके के समान बहा देने से और क्या मिल सकता था ? विद्यापति में जयदेव के समान चित्तास तो है ही, प्रेमाभिषेक काम की असफलता तथा तज्जन्म पश्चात्ताप की भी कमी नहीं; राधा भुग्धा से लेकर प्रौढ़ा तक के रूप में मिलती है, उसने जो कुछ किया वह दूती के बहकाने से ही, वह मानने बबनाम हो गई है इसलिए न संसार को सुख दिखला सकती है और न अपने बचे हुए जीवन को सुख से दिता सकती है। विद्यापति के समकालीन चण्डीदास ने जिस अनन्य 'विरित रस' के गीत गाये थे उसमें 'कामगन्ध नाहि'; 'कुल झल्ल जाति मान' सब कुछ उसी 'आमार प्राण' 'बन्धु' को समर्पित कर देने पर किस कलंक का डर, किस भ्रष्टे-बुरे का विवेक—

कलंकी बलिया अके सब लोके,
साहसे नाहिक बुझ ।
तोमार लागिबा कलंकेर हार,
गलाय परिते सुख ।
× × × ×
सती वा असती सोमाते विदित,
भाल मन्व नाहि जाति ।
कहे चण्डीदास पाप पुण्य मम,
तोमार चरण जानि ।

चण्डीदास का व्यक्तिगत जीवन राधा के जीवन से भली भाँति मिलकता है, यहाँ मिलन की वड़ियाँ तो बहुत थोड़ी हैं—मिलन तो माने हुआ ही नहीं, और यदि मिलन के कुछ क्षण जीवन में आये भी तो वे आर्षाका से खाली नहीं थे, 'विच्छेद' के डर से मिलन में भी दोनों रोते ही रहे, और एकत्र रहकर भी प्रिया ने प्रिय के शरीर का स्पर्श तक नहीं किया। चण्डीदास का प्रेम 'किछु किछु सुधा, विदगुण प्राधा' है, वस्तुतः प्रेम में सुख नहीं मिलता फिर भी दुःख के डर से प्रेम का त्याग उचित नहीं^१, प्रीति की कसौटी ज्वाला^२ ही है—जिसके मन में जितनी ज्वाला अधिक है उसकी प्रीति भी उतनी ही तीव्र होती है, सुख के लिए प्रेम करनेवाली को चण्डीदास ने सावधान कर दिया है—

१. दुहँ कोरे, दुहँ कादे विच्छेद भाविषा ।
२. एकत्र शाखिब, नाहि परखिब, भाविनी भावेर देहा ।
३. प्रेमे दुःख छाछे बलिया प्रेम त्याग करिवार नहे । (रवीन्द्रनाथ ठाकुर)
४. जार जत ज्वाला तार ततह विरोति ।

बहे छण्डीदास, गुन विनोदनी, सुख, कुल कुटि, भाद,
सुखेर लागिया ओ बर पियेति, कुल जाइ, सार टाई ।

हम माँति 'सौन्दर्य विपासा' तथा विपास की प्रतिमूर्ति राधा यहाँ घाबर ह^१
परम ज्ञाना की प्रतिमूर्ति प्रतिमा बन गई, जिसने अपनी गूढ़ वेदना से समस्त वस्तु
तथा रामना को भगवत्पात कर लिया, अब वह परमाध में भी घादनी बन सकती थी ।

गूर की राधा बचपन से ही हमारे सामने आने लगती है । कृष्ण कुछ बड़े हो
गये थे, मासल थोरी बरन लगे थे गाय चराने जाया करते थे, वन में उनकी प्रसिद्धि
हो गई थी, ब्रज युवतियाँ सुन्दरता के इस सागर को देखकर घबरे^२ बार घबरा 'पुडि
विदेह' लो चुकी थी । ब्रमी, राधा एक सामान्य गोपी है जगका कृष्ण से कोई विशेष
परिचय नहीं । परन्तु एक दिन ब्रज की बान मण्डली के साथ संलते हुए कृष्ण राधा
की ओर देखत हुए लगे गये । वह क्षण राधा के जीवन में एक नया रंग के आया,
जहाँ भी वह जाती है उसे श्याम की वह 'महु मूरत' दिखाई पड़ जाती है—जाने
श्याम जान-भूँभर उसकी आँखा के सामने बार-बार आते हैं, या समीप अपने मन में
कुछ विषय रहस्य छिपाए हुए हैं । राधा के मन में उत्साह था, ईश्वर ने उसको गोरा
रंग और विद्याल नेत्र दिये थे उसकी माता उसके माथे पर रोली का लाल टीरा
लगा देती^३ और पीठ पर लटवने वाली आभरुदार बोटी में पून मुख देती थी । गोरे
रंग पर आसमानी छाड़ी में आदता के बीच बिजली के समान राधा की छवि एक दिन
कृष्ण का आँखा में चकाचौंध पैदा कर गई, दोनों के बीच एक क्षण के लिए मिले फिर
नोचे हो गये और फिर फिर मिलने के लिए पुनः लगे । अबसर पाकर कृष्ण ने
पूछा—'सुन्दरी तुम कौन हो ? तुम्हारा घर कहाँ है ? ब्रज में कभी तुमसे मिलना
नहीं हुआ ।' राधा में दीपन छिपकर झोंक रहा था, उसने विभ्रम से अभिनव मुद्रा
बना कर उत्तर दिया—'हमें क्या पड़ी है तुम्हारे ब्रज आने का, हमारा ही इतना भव्य
भवन और विद्याल श्रेय है (तुम किसी दिन आकर देखो तो तुम्हारी भी आँखें लुल
जायें) हम तो वहीं सुन लिया करते हैं कि गढ़ के पुत्र घर घर से मासल और
दधि भुरा-भुरा कर आत रहते हैं । कोई हमारे विषय में सचकुछ जानता है और बहुत
दिना से जानना चाहता करता है—इससे बढ़कर मन का भुलावे में डालने वाली कोई
दुमरी बात नहीं, राधा और कृष्ण दोनों ही इसके पिछार हुए, प्रथम मिनत में ही
बोना ने खुप पाप सग मिला ओरी^४ की बरपना करे—क्या ही दण्डालो अगर हम साथ-
साथ सेवा करें । नेत्रों के मिलने पर मन मिल गया और उनको ऐसा लगा मानो वे
तो जम जमातर से एक दूसरे के परिचित हैं । यह 'प्रथम स्नेह' था, कृष्ण ने चलत
चलते राधा से कहा—'कभी हमारे यहाँ आओ न, मैं ब्रज ग्राम में रहता हूँ,

१ ब्रज-लखन संग खेलत खेलत, हाथ लिए चण्डोरि ।

मुरसयाम चितवत गए ओ तन, तन मन लियो अजोरि ॥ (१२८८)

२ भीषक हो देखी तहँ राधा, मन विद्याल भास दिए रोरी ।

नोल बसन परिया कटि पहिरे, बेनी पोडि कसति भकभोरी ॥ १२९० ॥

नन्द के घर, द्वार^१ घर आकर पुकार लैता, मेरा नाम 'कान्हू' है... 'तुम बड़ी भोली-भाली लगती हो, इसलिए मन^२ तुम्हारा साथ करवा चाहता है ।'

राधा के मन में खलबली मचने लगी, ऐसा लगता था मानो एक बार हाथ में आकर कुछ छिन गया हो । वह अपने घर को चलने लगी तो मार्ग में सखी से बोली—
"बड़े आये घर वाले, किसी को क्या गर्ज पड़ी है जो इनके घर जाय"^३ । प्रेम का प्रारम्भ उस समय समझना चाहिए जब मन के प्रगट उल्लास को छिपाने का व्यर्थ प्रयत्न करते हुए अन्तरंग सखी से भी भूठ बोला जाता है—बुद्धू कहीं की, यह भी कोई बताने की बात है हमारे परस्पर के व्यवहार से भी इतना अनुमान नहीं लगा सकती कि हम एक दूसरे को प्रेम करते हैं । दिन बीते और नये प्रेम रस धामें^४ राधा और इयाम अपने अनुराग^५ में डूबकर हर तीसरे दिन दौर करते हुए दिखाई पड़ने लगे । इस बीच राधा यशोदा के घर भी आई, इयाम ने माता से उत्तम परिचय^६ कराया; नन्दराजी को राधा बड़ी अच्छी लगी, वह अपने हाथ से 'राधा पुरिचरि'^७ को सजाती है और इयाम-राधा की इस जोड़ी को मन में मोद भरकर देख सक देखती रहती है । प्रीति की यह कथा छिपी न रह सकी, इयाम और राधा बहुत से वहाँ के वनाकर मिलने लगे तो सखियों के मन में यह बात सटकी, वे राधा के इन ठगों^८ पर ताने देने लगी—अपने घर में तुमसे बैठ भी नहीं जाता और भगर बाहर आना है तो क्या बिना बने ठने^९ नहीं आ सकती । सभी बातें वचन कहकर टाली भी तो नहीं जा सकती,^{१०} लोग संदेह की दृष्टि से देखते हैं और प्रंगुली उठाने लगते हैं । इस प्रकार चलते-चलते समय बीतता चला गया, राधा अपना सर्वस्व समर्पित कर बैठी, न उसके माता-पिता को इसमें कोई आपत्ति थी और न नन्द-यशोदा को । शत्रु की रात्रि आई, दृम्दावन में रासलीला प्रारम्भ होगई, राधा का यहाँ भी मुख्य भाग था—भरकर दूसरी गोपियाँ भी कृष्ण को चाहती हैं तो 'चाहा करे, रास में मुख्य भाग तो मुझी को बेटे है और सारे बज में यह बात फैली हुई है कि कृष्ण राधा के वन में है,^{११} इसे बढ़कर और सीभाग्य क्या चाहिए ? सूर का

१. खेलन कथहु हमारे आवहु, नन्द-सदन, जज गार्ड ।
द्वार^१ आइ 'देरि मोहि लीजौ, कान्हू हमारी नाई ॥ १२६२ ॥
२. सुखी निपट देखियत लभकी, ताते करियत साथ ॥ १२६३ ॥
३. संग सखी सौ कहँति चलौ यह, को जैहै इनके दर ॥ १२६४ ॥
४. अंतर घन-विहार बौड ओड़त, आयु-आयु अनुरागे ॥ १३०४ ॥
५. भैया री तू इनको चील्लति, बारेंबार बंताई (हो) ॥ १३१८ ॥
६. राधा ॥ रंग हूँ री तेरे ॥ १३३६ ॥
७. कं बंठी रहि, भयन आपने, काहे की धनि आवै ॥ १३४६ ॥
८. तरिकाई लवही लौ नोकी, चारि वरष के पति ॥ १३८८ ॥
९. सुनहु सूर रस-रस नायिका, सुन्दरि राधा रानी ॥ १६३५ ॥
१०. ओ राधिका सकल गुन पूरन, जाके स्याम अघोने ॥ १६७८ ॥
स्याम काम-तनु-आतुरताई, ऐसे स्यामा-वंस्य भए री ॥ १६९६ ॥

कोमल हृदय यह मानने को तयार नहीं कि राधा कृष्ण का विवाह नहीं हुआ—विवाह घोर क्या जाना है, कुज-मङ्गल में सर करत हुए घूमना ही ता^१ भावरी ह घोर प्रीति की प्रिय ही ता विवाह का बंधन है, इस प्रकार 'एक प्राण ॥ देह' होकर राध करना साक्षात् विवाह^२ ही तो है। कभी कभी कठना मनाना चलता था, परन्तु प्रत्येक मिला में नया घोर दूता उठाह आजाता था, अनपिन भावि^३ राधा घोर कृष्ण न प्रीति करके ब्रजलोक को मुक्त किया घोर मक्की मनोकामना को यथायोग्य पूरा किया।

यहां राधा से एक भारी भूल हो गई, ऐसी भूल जिसका पश्चात्ताप हो नहीं सकता। कृष्ण कहते थे कि राधा उनकी है और ससार कहता था कि कृष्ण राधा के हैं, राधा ने इसका यह भय समझा कि कृष्ण मानने हैं कि वे राधा के हैं—अगर उनका मन में तनिक भी द्विविधा होगी तो स्पष्ट कह देत—'राधा, ससार हमारे तुम्हारे सबंध को गलन समझ रहा है हमको प्रसन्न रहना चाहिए क्योंकि साम्प्रत हम लोग जीवन भर के लिए एक न हो सके।' एक बार जब एक संधी में कृष्ण के व्यवहार को सन्तुष्ट की दृष्टि से देखकर कहा कि यह प्रेम^४ दोनों पक्षों में समान नहीं है तो राधा को उस संधी पर 'रिस' भा गई—भूर्खा बोलना नहीं जानती तो चुप रह के दुरे हाथा मल हो, ह तो धरन ही^५ अगर हम मने ह तो सब मने ह^६ क्या तू यह समझती है कि कृष्ण मुझको कभी इस जीवन में भूल भी^७ सकते ह देर क्या मेरी घोर देखकर ही एक विचित्र प्रकार से मुस्कयाया करते ह^८। सबमुच राम उस समय राधा के हो चुके थे, वैदिक विधि से विवाह तो नहीं हुआ था परन्तु इस सामान्य रीति के अनिश्चित और कभी भी क्या रह गई थी राधा का कृष्ण पर अनन्य अधिनार इसीसे स्पष्ट हो जाता है कि राधा मान करती है ता कृष्ण उमरी हर प्रकार से मनाते हैं, सिर बढाकर घुमाने तक में उनकी हिचकिचाहट नह। मोहन पर उसका कुछ ऐसा जादू हो गया था कि वे राधा के हारे पर हा नानते थे—अपना काम छोड़कर उसके साथ चने^९ जाते थे। जब बात यहाँ तक बढ़ गई तो एक दिन राधा ने कहा—यह भी कोई बात है मला,

१ तब देत भावरी कु ज-मङ्गल, प्रीति प्रिय हिय परी ॥ १६६० ॥

२ जाकीं ब्यास बरनत रास ।

है राधव विवाह चित्त ब, सुनी द्विविध विलास ॥ १६६६ ॥

३ सजनी न्याम सदाई ऐसे ।

एक भग की प्रीति हमारी, वे जसे के तसे ॥ १६६६ ॥

४ क्यामहि दोष देहु जनि माई ।

वे जो भले दुरे तो आपने ॥ १६६१ ॥

५ आपु भलाई सर्व भलेरी ॥ १६७३ ॥

६ तू जानति हरि भूति गए मोहि ॥ (१६७५)

७ क्याम कहू मो तन हो मुमुकात ॥ (१६६१)

८ मोहन की मोहिनी लगई, संगहि बसे डगरि क । (२०५५)

आप जरा भी ध्यान नहीं रखते, मुझे बड़ी लज्जा आती है,' आप यह भी नहीं जानते कि सब बातें सबके सामने कहने और करने की नहीं होतीं। यह श्याम की परीक्षा थी—देखें वे क्या उत्तर देते हैं। श्याम ने स्वयं तो कुछ न कहा परन्तु सत्तामुख से कहलवाया कि संसार हँसता है तो हँसने दो, उसकी क्या परवाह करनी ?^२ अन्त में इसीलिए उसने निश्चय किया था कि अब जो कुछ हो, होता रहे विधि की प्रेरणा^३ से ही हमारा प्रेम बढ़ा है उसका भरसक निर्वह भी मैं करूँगी। राधा निश्चिन्त थी, उसमें अभिमान^४ घ्रा गया, अब वह अपने को कृष्ण की 'विशिष्ट' सहचरी समझने लगी, और सारी सखियाँ मन ही मन उसकी प्रतिकूल बन गईं। यह राधा के जीवन का चरम सौभाग्य^५ था कि कृष्ण की अनन्या प्रेयसी बनकर वह सबकी आँखों में खटकने लगी—सब की ईर्ष्या दृष्टि^६ राधा के इस सौभाग्य में बिघ्न देखने की कामना कर रही थी।

राधा-कृष्ण की इन लीलाओं का सूर ने जो वर्णन किया है उसमें न जयदेव के समान विलास है, न विद्यापति के समान केलि और न चंडीदास के रामान भावी विश्वेद के भय से मिलन में भी दुःख, सूर की राधा में विश्वास तथा उत्साह है, जिनका आधार व्यक्तिगत अनुभव भी है तथा समाज की चर्चा भी, जब बिषदास जम चुका तो फिर लोकनिन्दा का मौन डर ? संसार से भय उसी समय तक रहता है जब तक कि प्रेम का परिपाक न हुआ हो, फिर तो 'चवाव' भी सौभाग्य बन जाता है—जो जलते हैं वे जला करे हमारे भाग्य में तो भगवान् ने सुन्न लिल दिया है उसे क्यों न भोगें ? राधा के प्रेम में स्थूल उपकरण कम सहायक होते हैं सूक्ष्म भावनाएँ अधिक—मन की परवशता, पूर्व संस्कार, संयोग तथा भावना।

संगीत में छीक के समाप्त जब एक दिन अकूर उस सीसामय जीवन में बिघ्न बनकर आ गये तो सारे अंग में खलवली भव गई। कृष्ण ने राधा से कहा—'मुझे कंस ने छुलाया है, मैं मयुरा जा रहा हूँ।' राधा अपने कानों पर विश्वास न कर सकी, फिर वह सोच में डूब गई, उसका गला भर आया था—मुख से कुछ भी उत्तर न

१. श्यामहि बोलि लियो डिग प्यारी ।

ऐसी बात प्रगट कहूँ कहियत, सखिनि मांझ कत लाजनि मारी ।

इक ऐसेहि उपहास करत सब, तापर तुम यह बात प्यारी ।

जाति-पाँति के लोभ हँसहिगे, प्रगट जाति हैं श्याम मत्तारी । (२१७५)

२. सूर श्याम-नयामा तुम एकै, कहूँ हँसिहैं संसार । (२१७६)

३. अब तो श्यामहि सौ रति बाड़ी, बिचनार रच्यौ संजोप । (२२८१)

४. राधा हरि के गन गहीली ।

मंद मंद गति मत्त मत्तं ज्यों, अङ्ग-अङ्ग सुख-गुंज भरीली । (२३६०)

५. तो सी को बड़भागिनि राधा, यह नोकरि करि जानी । (२३१६)

६. तुम जानति राधा है छोटी ।

चतुराई अङ्ग-अङ्ग भरी है, पुरन-जान, न बुद्धि की मोटी ।

निवला,^१ एक अनात भय उनकी छाँटा में नाचने लगा—मिलन की यह घण्टि मला थी। रथ तयार था, कृष्ण बैठ गये और कुछ देर में दूर पर पुलि ही उटना दिखाई पड़ी अतः में यह भी छाँटा स घोमन हो गई—राधा को होना नहीं था, वह नहा जानती थी कि यह सब हो गया रहा है जब यह चेला तो फिर पीटना और हाम मलना^२ ही वाली बचा था। मयूर की सब घन्टाएँ पटी, बंद लौटकर बज आ रथ, राधा को मारी बात मानूम हुई सबसे यह जानकर बड़ा भावस्थ हुआ कि कृष्ण राधा को दिलकुल छाँवर कमकी एक कुबड़ी दागो कुत्रा को घर में डाल रखना चाहते हैं^३। वहाँ राधा और वहाँ कुत्रा^४। कोई तुलना भी हो गयती है क्या। राधा का जीवन ही ब्रजन गया सारा ब्रज उमी की बानें करता है—ममी लोग उसी को लम्प करके कृष्ण को दोष देने ह। पापी समाज^५। न पहल मेरे सुन को देन सजा न भव मेरे दुख को। राधा को ऐसा लगता है मानो सहानुभूति दितान के बहाने मोग उनकी पिड़ा रह है। कोई कहता है उनकी तो कुछ दिन ब्रज में ऐग करता था^६, भव का प्रालप है कि इयाम ने बहुत बुरा किया प्रेम दिसाकर गले पर छुरी पर दी^७, एक ने कहा—वे तो स्वामी व स्वामी के प्रेम का निवाहना क्या जानें^८। कुछ गोपियाँ कृष्ण का मजाब उडाने लगी—सुना है जब तो वे राजा हो गये हैं और मुरली तथा गायी का नाम सुनते ही उनकी लज्जा भानी है (३८११)। परन्तु वे प्रेम का विरवास ही क्या, वह पहले प्रीति बढ़ाता है, फिर अपने देग चला जाता है दूसरे को पछिताना छोड़कर^९—हम तो प्रतिदिन यही दखना ह, हमन ता पहले ही कह दिया था कि ऐना ही भन्त होगा इन परेम का। राधा को बड़ी सीम भाली है—सब बानें बनाने बाने हैं कोई ऐसी युक्ति तो बनलाता नही जिससे व फिर मिल सकें^{१०}। राधा ने अपने को ही दोष दिया—मेरे प्रेम में ही कुछ कपट होगा जिससे आज यह बिहनु ल महुना

१ हरि मोलौ गौन को क्या कहौ ।

भन गह्वर मोहि उतर न आवी हौ मुनि सोचि रही । (३५८३)

२ सब न बिधारी हो यह बात ।

बलत न फँट गही मोहन की, अब डाढ़ी पछितात । (३६१६)

३ कैसे री यह हरि करि ह ।

राधा को तजिहँ मनमोहन, कहा कस दासी धरिह ।

४ करि गए पोरै दिन को प्रीति । (३८०२)

५ प्रीति करि सीहीं गदें छुरी । (३८०३)

६ प्रेम निवाहि कहा वे जान, सचिई ग्रहिराइ । (३८०४)

७ कह परदेसी को पनियातौ ।

पीछ ही पछिताइ मिलीये प्रीति बढ़ाइ तिथारी । (३८१३)

८ बातनि सब कोइ जिय समुधाव ।

जिहि विधि मिलनि मिल ब थापी, सो विधि कोउ न बताव । (३८०१)

पजा^१, परन्तु अब कहे तो क्या—सोच-विचार में ही जीवन बीतता चला जा रहा है, प्रिय के मिलने का कोई सलसल नहीं दिखाई पड़ता ।^२

उदय का आगमन व्रज के जीवन में एक नया अंक लाता है । आशा और निराशा के बीच डूबती-सँरती गोपियाँ प्रेम-महोदधि में लहरें ले रही थीं, उदय के उपदेश ने एक तूफान का खड़ा किया, जिसमें सभी व्रजवासी बह गये—नन्द और यशोदा भी, न वही तो एक राधा क्योंकि उसको अपने प्रेम का विश्वास था—इसी तिनके के सहारे बिना छटपटाये ही उसने अपना सारा जीवन काट दिया, उसकी कामना कोई है तो यही कि बिरहबिह्वल प्राण जब कण्ठजर्जर इस शरीर को छोड़कर सदा के लिए जा रहे हों तब एक बार प्रिय के दर्शन हो जावे—तुम मेरे पास मत आओ, मृच्छे बोलो तक नहीं परन्तु किसी यहाँने सखी गर को व्रज में आ जाना, जिससे मेरे मन की यह अन्तिम साथ पूरी हो जावे—

भारत जाइयो मिलि माघौ

को जाने कब छूटि जाइयो स्वांस, रहे जिय साथौ ।

पहुनेहु मंद क्या के आचहु, देखि लेंहुँ पल साथौ । (३५५०)

राधा के मन में शोकनी कसक है—प्रेम की असफलता और लोभ का उप-हास, अगर संसार को इस प्रसंग का पता न होता तो मन मारकर चूपचाप एकान्त में दिन कट जाते, परन्तु सारा समाज सब कुछ जानता है और हमारे आश्रय की चर्चा बलाफर हमसे अधिक बुद्धिमान यनता है । एक बार भिन्नकर फिर सदा को बिछुड़ना जीवन का सबसे बड़ा अभिशाप है^३—इसकी मौन पीडा को वही समझ सकता है जिसके जीवन में यह दुर्घटना आ चुकी हो । अगर स्याम को व्रज में रहना नहीं था तो वे यहाँ आये ही क्यों,^४ और अगर वे आये भी तो मेरे मन को इतने अच्छे पयो लगे—और जब वे इतने अच्छे लगे तो अपने बनकर क्यों न रह सके ? मैं मन को कितना सम-झाती हूँ परन्तु यह मेरे व्रज में नहीं रहा^५ । अब इस शरीर को रखकर पुनः-पुनः^६ मरने से क्या है, और फिर मरना चाहूँ तो मरूँ कैसे ? राधा ने जीवन में एक ही दाय लगाया था उसी में वह अपना सर्वस्व खो देँटी, अब उसकी दशा उस जुझारी

१. सखी री हरिहि शेष जनि वैहु ।

तात मन इतनी बुझ पावत, मेरोइ कषट सनेहु । (३८१४)

२. हरि न मिले माइ जनम ऐसे जाग्यो आन । (३८३०)

३. मिलि बिछुरे की पीर कठिन है, कहीं न फोंड मान ।

मिलि बिछुरे की पीर सखी री, बिछुर्यो होइ सो जान । (३८४७)

४. वह माघव मकुवन ही रहते, कत जसुंद क आये ।

५. मैं मन बहुत भाँति समझायी ।

६. दुसह वियोग बिरह साथी के, को दिन ही दिन लीज ।

सूर स्याम प्रीतम बिनु राधे, सोचि-सोचि कर सीज ॥ (३९८०)

की-सी है जो बहुत कुछ समझान पर भी न माना और जुधा भेजकर सग को धोपट हो गया अथ न सगार को मुग दिगामा जा सकता है और न समार से महानुभूति या दया की आशा की जा सकती है—

धति मतोन यथमानु कुमारी ।

अधोमुख स्मृति, उरध नहि चितवति, उद्यो गय हारे धति कुमारी ।

राधा जिस जिस का समझावे, जिसका दोष दे, जिसके जो मन धावे वह क्या कहता रहे, अगर हृद में समझ ही होनी तो प्रेम ही क्यों करते ?

आशा ही ससार का जीवन है, मरते मरने हम सब हम सोचते हैं कि आपद किसी प्रकार से बच सकें, मर कुछ नष्ट होता दक्षिण भी प्रेमी सोचता है कि आपद किसी बात से पचर निपट ही आवे इमलिग प्रेम सदा आशावाणी हाठा है, हर काम पर वह भुक्ता है और प्रिय में प्रत्येक अपराध को क्षमा करता रहता है । भविष्य के मरौवे—एक बार वह पिछल आवे तो उसके सारे पूल पूल बन जावेंगे, उसकी सारी झुरठा मान कहलावगी । राधा इगोलिए मीन रही प्रत्येक मवीनता आशा को भड़कानी है और प्रव में प्रवसाद दे जाती है, सावन आया—एक के स्थान पर दो-दो परन्तु साथ भूमन वाला प्रिय न आया कर्पा आइ, फिर बात गई, सारदु भा गई रास की पुरानी याद सगर—परन्तु रामरसिक को आज ध्यान ही नहीं है । प्रवृत्ति मन में सुप्त भावनाओं की उगाया करनी है—आकाश में पिरी हुई वासी घटा को देतकर अपने आप धालें मर जाती ह—

हरि परदेत बहुत विम साधु ।

कारी घटा बैसि बाहर की, मन भीर भरि आए ॥ (४०००)

राधा ने उड़ब से कुछ कहना चाहा भी हा तो वह कह न सकी, उसने सोचा अथवा या कि बिना कहे मन हलका नही होगा इसलिए मन की धमका को कट डाले परन्तु उल्ले नेत्रा में पानी आ गया और गवा रुक गया^१ । अस्तु, राधा की बहुत-कुछ त्रेवना सूर ने सखी द्वारा ध्यान कराई है । हमने एक निर्मोही^२ से प्रेम किया—एक 'ओछ' व्यक्ति से—हम यह न जानती थीं कि ससार में ऐसे लोग भी हैं जो बाहर से पूरा मेम-जाल दिखलाते ह परन्तु जितने मन में कपट^३ ही भरा रहता है । शायद बड़े बरती निकले, व सग हमारे साथ रटा करते थे, हमारे साथ धपटों बँडे रहते थे, सग

१ दिन ही वह आपने मन में, कब लागि सूल सहों । (४६७७)

२ कठ मचन न बोलि आय हृदय परिहस मीन ।

मीन मल सगि रोइ दोनों, प्रसित आपद मीन । (४७२५)

३ प्रीति करि निरमोहि हरि सौं, काहि नहि बूल हाइ ।

कपट की करि प्रीति कपटो, ल गयो मन मोइ । (४४१८)

४ ऊयो धति ओछे की प्रीति ।

बाहर मिलन, कपट भीतर मों, उयो सीरा की रीति । (४४५६)

संग धूमा करते थे, मिलकर हँसते थे,^१ और दुःख-सुख की बातें करते थे। हमने श्याम को अपना बनाया—अपना सर्वस्व देकर हम उनके हो गये,^२ उनके लिए संसार में वद-नाम हो गये और घर-कुटुम्ब वालों के दूरे धने—परन्तु फिर भी क्या उस निष्ठुर ने हमारी इन बातों की अन्त में परवाह की? आह! अब उन बातों को सोचने से क्या है, हमारी सारी कामनाएँ—हमारे सारे सपने—मन के मन ही में रह गये^३ अब कहे भी तो क्या-क्या कहे और किससे कहे—जिसको अपना समझ था वही अपना न निकला तो औरों का क्या भरोसा? हमारे लिए पश्चात्ताप ही आज शेष है—हमने क्या सोचा था^४ और उस निर्दयी ने क्या कर दिखाया! भूख अपनी ही है हमने उसको प्रेम किया था, उसने हमको कभी अपनाया ही नहीं^५—एकतरफा प्रेम का ऐसा ही करण अन्त होता है!..... परन्तु नहीं, मैं अपने मन में सदा विश्वास रखूँगी, मेरे श्याम वक्रे भोले थे, वे मुझे प्यार करते थे—मैं अपने उसी श्याम की याद में झूठी रहूँगी—ये मधुरा वाले श्याम हमारे नहीं हैं^६ ये तो कोई और है। राधा यह तो जानती है कि श्याम ने नये दिखावे में बहुकवार^७ पुराने प्रेम को भुला दिया है परन्तु उसे यह विश्वास है कि संसार में उनको कोई और इतना प्रेम न कर सकेगा^८—किशोरावस्था में साथ-साथ रहते-रहते जो कभी न अलग होने की भावना मन में बैठ जाती है वह सुपरिचित होने के कारण भले ही आकर्षक न लग सके परन्तु वह अनन्य है, वह वासनारहित तथा स्वार्थ-हीन होती है, उसमें जितना सुख होता है उतना घर-घर के दिखावे में नहीं। और वास्तव में श्याम को पछताना पड़ा, वे सोचते थे कि राधा का प्रेम भी कच्चा ही है, परन्तु जब उनको समय बीतने पर राधा के प्रेम की अनन्यता का प्रमाण मिला तो उनके

१. कहा होत अबके पछिताने।

खेलत, खात, हँसत एकहि संग, हम न श्याम युन जाने। (४३७०)

२. जनि कोऊ वस परो पराएँ।

सरबस दियो आपनी उनकी, तऊ न कछू कान्ह के भाएँ। (४६१८)

३. मन की मन ही भाँझ रही।

कहिए जाइ कौन वै ऊधी, नाहीं परत कही। (४१८८)

४. मधुकर प्रीति किसे पछितानी।

हम जानी ऐसीहि निवहेगी, उन कछू औरै ठानी। (४६०५)

५. ऐसी एक कोद की हेत।

जैसे वसन कुसुम रंग मिलि के, नकुं चटक, पुनि सेत। (४१३७)

६. ऊधी अब नहि श्याम हमारे।

मधुवन बसत चबलि से गे वे, भावव मधुप सिहारे। (४३६५)

७. मधुकर यह निहर्च हम जानी।

खोयी गयी नेह नय जनक, प्रीति-कायरो भई पुरानी। (४३३२)

८. परम सुखद सिंगुता को नेह।

तो जनि तजहु दूर के बासे, सुनहु सुजान जानि गति येहु।

मा में भी भीष होने लगी परन्तु हाथ से गमय निवृत्त गया, अब तो गिछी भूल पर पड़नाया हो जा सकता है—अपने मा की कमर को एक दिन स्वाम ने अपने मित्र उदय से कहा था—‘सूर जित से टरनि नाहीं, राधिका की प्रीति ।’

समाज में यदा दो प्रकार के व्यक्ति रहेंगे । एक तो वे जो भावना का ही सब कुछ समझते हैं और दूसरे वे जिन्होंने सदा माप ताल करता सीखा है । यदि ये दोनों अलग अलग रहें तो जीवन की बहुत सारी समस्याएँ उत्पन्न ही न हों, परन्तु मधो प्रायः इन दोनों की मिला देना है । साहित्य में ऐसे वर्गों की ही जहाँ धर्म प्रतिष्ठा आदि के लोभ में कोई विवाहित युवक प्रेम को ठुकराकर कुछ समय के लिये परदेन बसा जाता है—प्रतीत्याहुत विरही (या विरहिणी) की वेदना के उस समय के उस गारों को समाज के ठेकेदारों ने बड़ा सराहा है । और ऐसी विषादपूर्ण कथाओं की भी कमी नहीं जिनमें माप-ताल करने वाला अधिवाहिक प्रेमी किसी भावुक प्रेमपात्र से पटने लगे प्रेम जोड़ना है फिर किसी भीविषय स्वार्थका उपाय प्रेम का तोड़कर ही समझा जाता है सब प्रवृत्तियाँ प्रेमी समाज की सनद के अभाव में अपने मन की आकांक्षा या तो अनामजल में गालत करता है या अपनी की प्रियगारिका में मिरा देता है (यह कहना आसान नहीं कि आदर्श उस विवाहित कथा में अधिक था या कम अधिवाहित घटना में) । समाज में धर्म-अपराध, ज्ञान विज्ञान, मा गौरव सब कुछ है और एक स्थान से दूसरे स्थान पर अधिभूत है, परन्तु क्या इहाँ भौतिक उपकरणों के कारण पिछले प्रेम को ठुकरा देना चाहिए बिनापन जबकि दूसरे का कोई और आधार ही न हो ? शीरपट्ट के कवि ने एक ऐसे ही अपने की बुझिमाँ समझने वाले निष्कुर को बार-बार समझाया है —

मिथ्या छ ज्ञान अरे फोटक छ काँ का
धर्म या जीवनको बिषयस हो
साक्षात् समझीने साँचा सत्यन ।
प्रेम भीना प्रालिखी सत्कारना विचरने
प्रेम छ सृष्टिनी सदाय हो
साक्षात् समझीने साँचा सत्यन ।

सत्य तो यह है कि पहले तो इस सत्कार में किसी व्यक्ति को भरना मात्र पर्याप्त नहीं करता और यदि किसी एक को पर्याप्त करता भी है तो यह व्यक्ति अपना नहीं

१ कठिन निवेद्य मन्त्र के मन्त्र, जोरि सोखी भेह ।

२ समाज ज्ञान मिथ्या है दिन रात परिश्रम करना निरर्थक है, और इस जीवन के सारे सचपों में कोई सार नहीं, है ब्रह्मणे । तू जीवन के इस वास्तविक सत्य को समझ ले । तू अपने आँखों की प्रेम के सौंदर्य से मुरझित करके सत्कार में विचरता कर, इन सचपों का एकमात्र सदाय प्रेम ही है । हे सत्यन ! तू जीवन के इस आत्ममय सत्य को समझ ले ।

हो पाता'—यह इस संसार की सनातन विडम्बना है। राधा-कृष्ण इसी के प्रतीक हैं। परन्तु इस विडम्बना से विश्वासघात का उत्तरदायित्व कम नहीं हो जाता; हाँ, अनन्य त्याग और तप से राधा का पद पराजय में अपने जीवन का अन्त कर लेने वाले असफल प्रेमियों से सहज ही ऊँचा उठ जाता है। राधा जानती है कि स्वार्थी लोकमत उसको ही बुरा-भला कहेगा, वह यह भी जानती है कि उस निष्ठुर को अपनी निष्ठुरता पर घुट-घुटकर रोना पड़ेगा, और राधा को विश्वास है कि यदि उस निर्मोही की आँखों के सामने उस क्रूर भविष्य का ठीक चित्र आ जावे तो सच्चे एवं अनन्य प्रेम के सामने उसका तुच्छ स्वार्थ पिघलकर वह जावेगा। इसलिए राधा ने यह निश्चय किया कि वह प्रिय के पास अपना सन्देश नहीं भेजेगी—जो किसी महत्वाकांक्षा में धन्धा बना हुआ है उसे प्रेम का सात्विक रूप आज दिखाई न पड़ेगा—उसी पुरानी सुख-स्मृति में, उसी विश्वास तथा उत्साह में राधा अपना सारा जीवन काट देगी; संसार उसे पागल कहना चाहे, तो कहता रहे, अपना सर्वस्व गँवाकर समाज की बोधी सहानुभूति की उसे भूल नहीं—

'हम अपने अज ऐसेहिरहिहँ, बिरह-बायु बीराने ।'

मीराबाई

भक्ति-साहित्य में मीराबाई को एक विशेष स्थान प्राप्त है। राजरानी होकर भी प्रेमा-भक्ति के मार्ग पर अग्रसर होते हुए इन्होंने लोकापवाद तथा मातनार्थ सही, फिर भी सामोद गिरधर की लीलाओं का निरन्तर गान करती रहीं। गुजराती, राजस्थानी, अज तथा पंजाबी भाषाओं में मीरा को समान आदर दिया जाता है; अथवा यह कहिए कि दक्षिण की अन्दाल तथा अक्का महादेवी की तुलना के लिए उत्तर की एकमात्र मध्ययुगीन कवयित्री मीराबाई ही हैं। व्यक्तित्व, संवीत और बलित्व में से किस ओर मीरा को विशेषत्व प्राप्त है—यह कहना सहज नहीं। मीरा में दर्शन या विचारों की लोच व्यर्थ है, वे 'प्रेम-दियानी' थी, प्रेम ही उनका वर्णन और प्रेम ही उनका जीवन है। वे सगुण अथवा निर्गुण भी नहीं कही जा सकती, क्योंकि उनका उपास्य गिरधर और नन्दलाल होते हुए भी सूर के कृष्ण के समान लीलाओं में व्यस्त नहीं मिलता; अग्रस्तुत सामग्री की दृष्टि से मीरा, कबीर आदि निर्गुणी सन्तों के अधिक निकट है। मीरा की भक्ति दाम्पत्य-भाव की है, उन्होंने गिरधर गोपाल को अपना^३

१. मन मिले, तो मनैर मानुष मिले ना । (बंगाछी गीत)
२. दुर्लभ जन्म सहय सुन्दावन, दुर्लभ प्रेम-तरंग ।
ना जानिमं बहुरि कब हूँहैं, स्याम तिहारो संग ॥
३. म्हाँने चाकर राखो जी, गिरधारी लाता, म्हाँने जाकर राखो जी ।
चाकर रहसूँ, दाग लगासूँ, नित उठ दरसण पासूँ ।
सुन्दावन की कुंजगस्तिनि भँ तेरी लीला भासूँ ।
चाकरी में दरसन पाऊँ, सुमिरख पाऊँ क्षरची ।
भाव-भगति जागीरी पाऊँ, तीनों बातों सरसी, ॥

जम-जम का पति मान लिया था और उसी के प्रेम में छकी हुई वे जाती रहती थीं।
उपान्त के साथ ऐसा व्यक्तिगत दायित्व सम्प्रदाय हिंदी के किसी भी शक्ति-कवि या
कवयित्री में नहीं मिलता ।

कहा जाता है कि माराबाई ललिता का घरदार भी, परन्तु इस रहस्य का ज्ञान
उनको तब हुआ जब वे विधवा हो गई थीं। वे इस दायित्व दुलहा को बहुततर उग
चिर-पति का ध्यान में रखी रहने लगीं । अपने पथ-जम का स्मरण कर वे कभी-कभी
ऐसे पद गायीं हैं जिनकी इस अर्थ में निम्नलिखित व्याख्यात्मक माना जायगा—

(क) मोरी गरियन ने धाखो जी धनदयास ।

विछवाड़े धाय होता होओ, ललिता सखी है म्हारो नाम ॥

(ख) हुत्ती, मो सु हरि विन रह्यो न जाइ ।

सामू सब, रो, सजनी मण्ड बिजरी, पीव जो रह्यो रो रिताइ ॥

खोकी भी मैली सजनी, पहरा भी भली, ताता द्यौं न जाइ ॥

पूरव जाम की प्रीत हमारी, सजनी, ता कहाँ रहै रो लुकाइ ॥

(ग) परी दई तेरो कहा बिगाडो, छोटा बत मोहूँ खीरा ॥

करते श्रुतार पलंग पर बटो, रोम रोम रस भीता ॥

खोली केने बन्द सरबन सगे, इयास भये परपोछा ।

'मीरा' के प्रभु निरिपर नागर हरि भरखन बित लीना ॥

(घ) छाँही सँतर मोरी कह्यो गहो ना ॥

म तो नारि परावे घर की मेरे भरोने गोपाल रह्यो ना ॥

मीरा के पत्नी में सीमा गाने कृत कथ है मय-तब गोचारण यदि विजय या
पद्म-हरण के पद मिलने ह जिनकी सख्या राम-सम्बन्धी या व्यासगत जीवन-सम्बन्धी
पदा की संख्या से अधिक नहीं है । बालकृष्ण की छवि मीरा की दृष्टि से भोक्तृ है,
रानी है, परन्तु किंग्मर के रूप की दृष्टि से उन पर जाड़ू हा गया और वे उसने मिलने
के लिए व्याकुल रहने लगी—

(क) बड़ी बड़ी धौलियन बारो साँवरो मोतन हेरो हसिक रो ।

हौं जमुना जल भरन जात ही निर पर पापरि ललिक रो ॥

मुंदर त्याग सलोनी मुरति मो छिपरे मे हसिक रो ॥

(ख) बस धाखी हौं लात, सेरी बजनगरी, गोपुल नगरी ।

इत मपुरा जल गोपुल नगरी, बीच बहै मयुन गहरी ।

पाँव धरौ मेरी पायल भोज कवि वरौ बहूँ जायँ सागरी ॥

म दधि जेवन जात वृंदावन, मारण भैं भोहन भगरी ॥

भरजो नसोदा अपन लाम की, छीवि लियो मेरो नय रो ॥

१ (क) छेठे वर को क्या चक्रे जी, धाय बिच म तब जाय ;

घर चली ला रामजी, म्हारो बूझो धमर हो जाय ॥

(ख) देसो मर को क्या चक्रे, जो जन्म घोर मर जाय ।

मर करिय एक साँवरो रो, मेरो बूझतो धमर होय जाय ॥

रस, मिलन की इतनी ही लीला के बाद वियोग का प्रारम्भ हो गया, हृदय में हूक उठने लगी, शरीर में जलन पैदा हो गई और जीवन मरण से भी हेय बन गया। विरह के ये पद ही भीरा के काव्य का सार है। जयदेव के भीतो के समान भीरा के पदों में भी बाह्य परिस्थितियों की अपेक्षा नहीं है; इसलिए विरह के पद शृंगार की कामुकता को जगाने के स्थान पर हृदय में उदात्त भावों की ही सृष्टि करते हैं; इसी हेतु भीरा की प्रेमा भक्ति विलास के उच्छ्वासों से लाञ्छित नहीं रही—

(क) रमैया दिन नौद न आवैं ।

नौद न आवैं, विरह सतार्य, प्रेम की आँच बुलावैं ॥

(ख) सखी मेरो नौद नसानी हो ।

पिय को पंथ निहारत सिगरी रँख विहानी हो ॥

विरह के इन वर्णनों में सबसे अधिक मर्मस्पर्शी वे स्थल हैं जिनमें भीरा का उद्दीप्त हृदय प्रसङ्ग वेदना से चीत्कार कर उठता है; इन पदों का भाधुर्य आज तक प्रसूण है—

(क) पपइया रे पिय की चाखो न बोल ।

सुगि पावेली विरहिणी रे, बारो रालेली पाँख मरोड़ ।

जौंच कटाळें पपइया रे, ऊपरि कालर लूँख ।

पिय मेरा, मैं पीव की रे, तू पिय कहै सु कूँख ॥

(ख) परैया प्यारे फज की चँर चितारपी ।

मैं सूती छी अपने भवन में पिय पिय करत पुकारपी ॥

(ग) सावण बै रह्यौ जोरा रे; घर आवो जो ह्याम भीरा रे ।

उमड़ घुमड़ चहुँ विसि से आयो मरजत है घनघोरा रे ॥

(घ) बरसै बदरिया सावन की; सावन की, सनसावन की ।

सावन में उमग्यौ मेरो मनुआ, भनक सुनो हरि आवन की ॥

(ङ) मैं विरहिणी बँठी जामूँ, जगत सब सोबै रो भाली ।

विरहिणी बँठी रंगमहल में मोलियन की लड़ पोबै ।

इफ विरहिनिह हम ऐसी देखी, आसुवन की माला पोबै ॥

नारी-हृदय से निकले हुए विरह के ये उद्गार बाह्य सौन्दर्य की अपेक्षा नहीं रखते ।

यदि भीरा के काव्य से कुण्डल का नाम निकाल लिया जाय तो उसकी निर्गुण काव्य स्वीकार करने में अधिक संकोच न होगा। कारण हम ऊपर बता चुके हैं कि यह विरह बाह्य परिस्थितियों से स्वतन्त्र वेदना की अभिव्यक्ति मात्र है, अतः इसकी योजना प्रत्येक प्रसंग में ठीक लागेगी। यदि विरह के उद्दीप्त उद्गारों के साथ-साथ वेदना की कसक पर दृष्टि डालें तो ऐसे पदों में कबीर का अपूर्व प्रभाव दिखलाई पड़ता है—अप्रस्तुत सामग्री, प्रयुक्त शब्दावली आदि सबसे—

(क) सुरत निरत का बिवला सँजोया, मनसा पूरत वाली ।

अगम आसि का खेल सिचाया, जान रही दिन राती ॥

(ख) ऊँची नीची राह रपटोली, पाँव नहीं छहराय ।

सोच-सोच पग धरँ जतन से, चार-चार बिग जाय ॥

- (ग) पाँच सखी इकट्ठी भई, मिनि मयन गाव हो ।
पिय का रसो बघावणो, घाएँद धम ७ भावें हो ॥
- (घ) त्रिदुगे महल में बना है भरोसा, तहाँ से भाँकी सगाउँ रो ।।
सुन्न महल में सुरत जमाऊँ, मुस को सेज बिछाऊँ रो ॥
- (ङ) या तन को दिवला कर, मनसा को बानी हो ।
तेत जमाऊँ प्रेम को, बासूँ दिन-राता हो ॥
- (च) सामु हमारी सुयमला रे, सखरो प्रेम-सतोप रे ।
जेठ जुगो जुग जावजो रे, हाँ रे धलो नावतीयो निर्दोष ।
- (छ) पानी झू पीयो पयो रे, लोग कहें विड रोग ।
छानें सपण म किया रे, राम मितल के जोग ॥
बादल बर बुसाइया रे, पकड़ बिछाई म्हारी बाँह ।
मूरम बर मरम नौह जाणो, करक करेजे माँह ॥
माँस गल-गल छीमिया रे, करक रह्या गल झाहि ।
घाँगलिघाँ रो म्हारो (म्हारे) घावण लागो झाहि ॥

विद्या के कुछ प्रथम मीरा व काव्य को भारतीय काव्य-मंडति में बलग कर विष्णु प्रसादादिन दिमाते ह । कबीर, रवाय आदि निगुण भक्तों के प्रति मीरा के मन में वस्तुतः श्रद्धा थी । मन उनका वियोग सदा भारतीय नारी का वियोग नहीं रहा और पुरुष होने हुए भी नारीत्व की भावना से वियोग-मुग्ध रहनेवाले निपुणियों का अनुकरण करने वह हठयोग की गलियाँ में भटकना रहा, यद्यपि इन स्वता की मर्यादा बहुत अधिक नहीं है । विनय के पक्ष में सीना का निता'उ प्रभाव है और मूरमागर के विनय-खण्ड के सुधान या नौ हरि की प्रशस्ति है या अपनी अचमत्ता अथवा मस्तार की निम्सारता—

- (क) इस देहि का परब न करना, भाटी में मिल जाती ।
यो ससार बहर की बाजी, साँझ बढ्याँ उठ जाती ॥
- (ख) बालापन सब खेल मैंवायो, तदण गयो अव रूप घना ।
बुढ़ भयो जब आनस उपगयो, माया मोह गयो मगना ॥
- (ग) यों ससार समों नहि कोई, साचा सया रघुवर जो ।
माता पिता औ बुढ़म्ह कबोतो, सब मनसब के परजो ॥

मीरा के काव्य का प्रस्तुत पक्ष मयवान् के प्रेम में व्याकूल होकर तटपना हो है और यह तटपन जीवात्मा की परमात्मा के लिए चिरन्तन मिलन की इच्छा है । इसमें स्वी-पुरुष का भाव नहीं होता फिर भी नारी भाव से इस वेदना का अनुभव करने पर आत्म-निष्कार नि गव ममरण तथा भावपूर्ण अभिव्यक्ति स्वतः एव आ जाते हैं । प्रत पुरुष भी नारी भाव को अपनाकर साम्यत्व भक्ति में प्रेरित हुए रहें हैं । यह संयोग की बात है कि राजरानी मीरा नारी थी, प्रत पुरुष भक्तों को अपेक्षा उनमें स्वाभा विक्ता और तीव्रता की भाषा अधिक है । इस विरह का आनन्दन निश्चित नहीं है, मीरा उसको अपना प्रियतम जानती है, साथ उसको कृष्ण कह ले, राम कह ले या

निरंजन कहूँ मीरा को उससे कोई अन्तर नहीं आता । फलतः अनेक पदों में उसको केवल 'पिया' कहा गया है और अनेक पद उसको 'जोगी' या 'जोगिया' कहते हैं; कहीं-कहीं केवल 'तुम' या 'प्रभु' ही सम्बोधन है। मीरा का अभिप्राय अपनी वेदना की अभिव्यक्ति है, जिस प्रेम में वह धायल होकर वन-वन मारी-मारी फिरती है उसका उपचार तो असम्भव है ही, उसका अनुभव भी सर्वसुलभ नहीं—घायल की गति को घायल ही जानता है दूर से तमाशा देखने वाला नहीं । इसीलिए प्रेम का नाम लेने वाले वेदना के अनुकरण पर ही न बहक जायें—प्रेम का निर्वाह बड़ा कठिन है और इसका परिपाक स्वाधी बिट्ठ है; मीरा ने अपने अनुभव से सस्ते प्रेमियों को सदा के लिए सावधान कर दिया है—

जो मैं ऐसा जाणती रे, प्रीति किये दुख होय ।

मगर डिठोरा फेरती रे, प्रीति करो मत कोय ॥

रसखान

कृष्णकाव्यकारों में रसखान की प्रसिद्धि किसी दार्शनिक सिद्धान्त के कारण नहीं है प्रत्युत विधर्मी होते हुए भी कृष्ण के प्रति अनन्य प्रेम के कारण है; उनके काव्य में भाषा का सौन्दर्य अवश्य प्राप्य है परन्तु जीवन का कोई पादशं नहीं मिलता । इस वर्ग के कवियों ने प्रेम को ही जीवन का सर्वस्व समझा, अतः आशा और उस्ताह के उदात्त भाव सहज ही उपेक्षित बन गये । रसखान ने प्रेम को आनन्द का मूल माना है, आनन्द दो प्रकार का है—विषयानन्द तथा ब्रह्मानन्द^१, अतः प्रेम भी दो प्रकार का हुआ; परन्तु दोनों प्रकार के प्रेम में स्थूल रूप से कोई भेद नहीं एकनिष्ठता या अनन्यता^२ से ही विषय-प्रेम ब्रह्म-प्रेम में परिणत हो जाता है । सुफियों की सी इस भावना के कारण रसखान का आदर्श लैली^३ है, और उनका प्रेम नैजा, माला, सीर, बिप, खड्ग की धारा आदि का पर्याय बन गया है । इन्द्रिय-जग्य वासना से प्रारंभ होने के कारण इस प्रेम में अनेक अवलील तथा असंस्कृत चित्र आ गये हैं; कहीं नामक ने सुप्ता^४ कन्या के साथ वलात्कार किया, कहीं अपरिचिता^५ परकीया के साथ रस-कैलि की, होली के उत्सव पर तो सभी नवीना^६ तथा प्रीटा^७ एक-सी^८ ही हैं—उनको पतिव्रत^९ का

१. आनन्द-अनुभव होता नहीं, बिना प्रेम जग जान ।

कै वह विषयानन्द, कै, ब्रह्मानन्द अखान ॥११॥ (प्रेम-वाटिका)

२. इक प्रंगी, बिनु कारनाहि, इकरस सदा समान ॥२१॥ (बही)

३. अकथ कहानी प्रेम को, जानत लेली खूब ॥३३॥

४. यह सोई हुई परनंक लली लला जीनी सु आय मुजा भरिके ॥६४॥

(सुजान-रसखान)

५. आइ गोपाल, लियो भरि अंक, कियो मन भायो, पियो रस कूँरी ॥११७॥ (बही)

६. आवत लाल गुपाल लिए भग सुने मिली इक नार नवीनी ॥१२१॥ (बही)

७. सासहि नचाइ, मोरी नन्दहि नचाइ ॥१२५॥

८. नारि नवेली बसै नहि एक विलेख यहै सर्व प्रेम अख्यो है ॥१२६॥

९. इहि पाल पतिव्रत ताख धरोजू ॥१२२॥

नाम ही न लेता 'वाङ्मय'। यह साइबय की बात है कि 'ताम्र' का नाम कृष्ण प्रसूत ही जान सही बात 'ताम्र' का अर्थ 'कृष्ण' अर्थात् 'कृष्ण'। 'तम्र' की अभिव्यक्ति मात्र लेते हैं।

रमलान का ईश्वर न हूँ मैं, तब धर्मित दिना या कि उनमें विचारों का निदान्त समाप्त है, सोचा वजन में भाष्यना राख रहे गई है। १ कीर्ति नमा दृश्य है और न कीर्ति 'मान' मात्र। 'ताम्र' काद गो-व्यक्तिताई पत्र, ममक नीति लिए किसी धर्म कवि का भाव है। निम्नलिखित उद्धरण हमारे मत के प्रमाण हैं—

(क) सागर का सरिता तिमि धावा रोकि रहे झुल की पुत टूटयो ॥२४॥

(ख) उतही पिन ज्यों जलहीन हृद सोन सी धावि धनुवानी रहे ॥३१॥

(ग) मो मन धारित ल गदा पिन धोर नदनद ॥४४॥

(घ) जो कोट जहै भलो धपौ तो सनेह न बाहू सों बोजिया माई ॥८०॥

(ङ) मो पठिनायो यह पु सलो नि दसक सग्यो पर धर न लागो ॥८३॥

(च) गोरस क मिस जो रग चाहत सो रम बाटू गू नेहुन पही ॥८८॥

परन्तु प्रमत्तता का सामान्य उदाहरण 'ताम्र' में दुबली 'ताम्र-नगावर' अवस्था ही रमगात का काव्य में धर्म का उदाहरण है। 'ताम्र' में एक स्थानों पर सामान्य काव्य-नीति भी मनाकर है—

(क) ऐसे में धावन काह गुरे हुसते सरके तरकी धगिया की।

मो जग जोति उकी तन की उकसाई दई मनो धारी बिधाकी ॥१०१॥

(ख) प १ बिप्राई पर भव बावरो के श्रियो बिधा की मजुरी ॥११७॥

(ग) सोई हुती निज की छनिपा रवि बाल प्रवीन महा मुद मान।

केम झुले छहर बहर बहर छरि देखन भन समान।

या रस में रसालानि पाया रनि नन जयो धैलिया अनुमान।

यद प विव, सी जिह प करय, करय प मुक्तान प्रमान ॥१२०॥

(घ) बागन बाहे को जामो पिपा धर बठ ही बाग सगाई रिताऊँ।

एबी मनार सा सीर रही बहियाँ बीउ बप्पे सी शर नवाऊँ।

छानि में रस के निबुसा भव धूधत बालि क दाय चलाऊँ।

टांगन के रसत धनके रनि पूतनि की रसबानि लुझाऊँ ॥१६॥

प्रथम दो उदाहरणों में सौन्दर्य का सामग्री व्यावहारिक जीवन में ली गई है—निर्वाण प्राण दीपक की उकसाई हृद बलित्वा तथा प्रियाम से उन्माहित नादिरा में रूप रण गुण का लो मोई गान्धर्व गद्दी परन्तु दोनों की गति (निर्वाण ने प्रवृत्तमान् प्रकाश की प्राप्ति) एक ही है। इसी प्रकार रनि के नि के धर्म के धनन्तर विद्योग की पारिधमिक रूप में समाप्ति करना चमत्कारपूर्ण है। अन्तर्निर्वाण का सौन्दर्य-मरम्भ से ही गहीत है और मारी का ही चलनी फिरनी वास्तविक बना देने में उस युग की बिला सिता वृत्ति प्रतिबिम्बित होती है।

मध्यकालीन साहित्य मुख्यतः ब्रजभाषा साहित्य है ब्रजभाषा के माधुर्य से आकृष्ट होकर इतर भाषा भाषी भाषा काव्य रचना इसी भाषा में करते थे, रमलान ने भाषा के माधुर्य की हृदयमय विज्ञा और युग की प्रगति के अनुपम इसमें सीन की लहर

जगाकर इसको सौकुमार्य से परिपुष्ट करके अपनी रसिकता का परिचय दिया। रसखान के काव्य का भावपक्ष प्रेमातिरेक है; कलापक्ष में भाषा का माधुर्य ही मुख्य तमकना चाहिए—यही गुण उनकी कविता को 'रस' की 'धानि' बना सका है। भाषा के माधुर्य से हमारा अभिप्राय शब्द-चयन, पद-निर्लेप, अनुप्रास की छटा तथा सगीत-प्रासता से है। 'प्रेम वाटिका' तो कला की दृष्टि से अत्यन्त सामान्य कोटि की है, परन्तु रसखान के सबसे माधुर्य में अपूर्व है। सबैसा वर्णिक छन्द है, उसमें ह्रस्व-दीर्घ का ठीक-ठीक प्रयोग होना चाहिए; यदि इस ह्रस्वदीर्घ के साथ क्लों के सौकुमार्य तथा माधुर्य का भी ध्यान रखा जाए तो छन्द मनोमोहक बन जाता है। कुछ उदाहरण देखिए—

(क) या नुस्ली नुस्लीघर की अवरात बरी प्रघरात म घरीगी ॥३॥

(ख) बुष्टि परी तबहो चटको अटको हियरे पिघरे पटवारो ॥४॥

(ग) रसखानि रहै अटपयो हटपयो सजलोग फिर सटपयो भटपयो री ।

रूप सर्व हरि जा नट को हियरे फटपयो भटपयो अटपयो री ॥५॥

(घ) सा खन जा खन राखिए नाखन घाखनहारो सो राखनहारो ॥१०७॥

इन उदाहरणों में अनुप्रास तथा यमक की छटा पाठक के मन को अवश्य धाकण्ड करेगी मीर 'साखन', 'जाखन', 'माखन', 'वाखन', 'राखन', शब्दों की गति एक ओर सिर से शम्भ उत्पन्न करती है दूसरी ओर पदों में सवलन की कच्चा जगाती है। यही ब्रजभाषा का माधुर्य है; जिसका रीतिकाल में और भी अधिक उपयोग हुआ। आगे चलकर तो इस नृत्य-सगीतमय शब्द-माधुर्य तो प्राकर्षक होता ही है विपमता-वर्धन की आभा और भी रमणीय है; ऊपर के उदाहरणों में से द्वितीय में 'चटपयो' 'अटको' के साथ 'हियरे', 'पिघरे' की विपमता दर्शनीय है। रसखान के कवित्तों में भी यह गुण प्रचुर परिमाण में उपलब्ध है—

(क) जानिए नखातो यह छोहरा असोमति को

बाँसुरी बजाइगी कि बिध बबराइयो ॥५३॥

(ख) दोठ पर पैयां शोऊ सेत है बलैयां इन्हें

भूलि गई पैयां उर्हु पागर उठाइयो ॥६०॥

(ग) सातहि नचाइ भीरी नन्हि नचाइ, खोरी

बैरिब सचाइ गौरी मोहि सजुसाइयो ॥१२५॥

रसखान का काव्य अमिषा का काव्य है; इसमें युग की प्रवृत्ति पूरी मचाई के साथ प्रकट हुई है; विषयी होने के कारण कवि ने रस-लीला के प्रलोभक सेतेत नहीं किये, और न वास्तवीय प्रभाव ही उसमें लक्षित होता है। अतः ग्रन्थ की वासना-वर्धित जनता के जीवन का कुछ आभास रसखान की अप्रस्तुत-योजना में स्थूल दृश्यों के रूप में प्रकट हुआ है। यह कहना कठिन है कि उस श्रुतारी वातावरण के गीतों में रसखान कितने निलिप्त है, परन्तु उनके ब्रज-प्रेम का कारण तथा तत्कालीन अभोगति का मुख्य

आधार निम्नलिखित मंत्रों से स्पष्ट जाना जा सकता है—

ब्रह्म ॥ ब्रूँदधो पुरातन गानन येइ रिछा सुनि धौगुने घायन ।
 देरयो सुन्दो नवहूँ न हितूँ यह कसे सहप श्री बभे सुभायन ।
 टेरत हेरत हारि परधो रसखानि बजायो न सोग सुभायन ।
 देगो दुरो यह कुन कुटोर में बडा वज्रोत्त रायिदा पायन ॥२८॥

राम-काव्य

परिचय

भक्ति की जो दो धाराएँ भारतीय भाषाओं में वृद्धिमती हुईं उनमें सगुण धारा विराचित परम्परा का संरक्षण करती रही, परन्तु निर्गुण धारा ने सहजानुभूति को एकमात्र कसौटी मानकर परम्परा के व्यामोह को छिन्न-भिन्न करने का प्रयत्न किया। भारत का प्राचीन इतिहास परम्पराओं की एक सुन्दर शृंखला है, समय-समय पर काल के कोप से इसमें मल-प्रवेश होता रहता है और उस मालिन्त्य के निराकरण के निमित्त साधुन के समान अनेक सम्प्रदायों ने बाह्य-शुद्धि के भी प्रयत्न किये हैं; निर्मलक शूर्ण मल-शुद्धि के साथ ही अपना उपयोग खो बैठता है और श्रुतता की बगल पूर्ववत् ही अनागत को उज्ज्वल करती रहती है। सांस्कृतिक परम्परा इसी प्रकार अनेक सुधारों से परिपुष्ट और परिपालित होती हुई दुबलर होती जाती है। भक्ति के इतिहास में परम्परा के सर्व का संकेत 'गुण' शब्द से चिपटा है; जो निर्गुण है वह परम्परा से विच्छिन्न है, वह किसी भी शास्त्र को प्रमाण नहीं मानता, उसके लिए समस्त प्रतीत असत्य प्रतः निष्प्रयोजन हैं; दूसरी ओर सगुण का प्रयत्न परम्परा में विश्वास उत्पन्न करना है—प्रतीत सत्य है, शास्त्र प्रमाण हैं, भले ही हम उसका आज ठीक अर्थ न समझते हों। सगुण सम्प्रदाय इसीलिए प्रतीत को मयकार सबसे प्रकाश-पुज प्राप्त करता है, वह समाज, साहित्य, धर्म और शासन सबमें सबीन स्फूर्ति लाकर प्राचीन विश्वासों के प्रति श्रद्धावान् है। निर्गुण सम्प्रदाय खंडन में लगा रहा तो सगुण सम्प्रदाय मंडन की प्रतिज्ञा करके चला। निर्गुण का महत्त्व सैदाधों के विकास का साफल्य है तो सगुण सम्प्रदाय सिद्धान्त पर आश्रित, निर्गुण का जीवन नेताओं के जीवन तक है तो सगुण का राष्ट्रीय चेतना के संचरण तक। हिन्दी का निर्गुण और सगुण काव्य भी इन्हीं निष्कर्षों का समर्थक है।

हिन्दी सगुण सम्प्रदाय की दो साहित्यिक धाराएँ हैं; एक का सम्बन्ध कृष्ण से है, दूसरी का राम से। परम्परा के संरक्षण की दृष्टि में रखकर भक्ति की तीन धाराओं का क्रम निर्गुण—कृष्ण-भक्ति—रामभक्ति होगा या राम-भक्ति—कृष्ण-भक्ति—निर्गुण-भक्ति। कृष्ण-भक्ति, निर्गुण-भक्ति और राम-भक्ति के बीच की वस्तु है क्योंकि कृष्ण का व्यक्तित्व भारतीय इतिहास और लौकिक जीवन का सम्मिश्रित परिणाम है; फलतः कृष्ण-भक्ति-सम्प्रदाय पुराणोपजीवी होकर भी वेद-शास्त्र की मर्यादा में अधिक विश्वास नहीं रखता; गोपियाँ और राधा ही नहीं, कृष्ण तक 'भारज-पन' के त्याग के आदर्श हैं। राम-भक्ति एक तो निर्गुण और सगुण दो प्रकार की है, दूसरे सगुण राम-भक्ति व्यवहार में वेद का कुछ भी अर्थ ग्रहण करे सिद्धान्त-नश में वह वेद शास्त्र की मर्यादा का निरुपाधि पालन करती है। इसे संयोग ही कहा आया कि भक्ति-

बाल में रामभक्ति राज्य के दाता मङ्गल स्वयं तबला और बैंगन गान्धीय दृष्टि से अप्रतिम है। नुचली व 'नाना परदा विमलताम' का सार धरती रत्ना में भर दिया है तो कंगर का कविता मन्त्र साहित्य की सामग्री में प्रभू है। नुचली में विचार और कला दाता गान्धीय परम्परा के सम्प्राप्त हुए हैं। कंगर में विचार का गणेश कला में सांख्यिक उत्तरावधि वर्य। य व गंग है। यन्ति भारत के नुचली साहित्यों पर दृष्टि पान किया जाये तो उनमें आ रामायण का विमल विराट् विराट् का मरणावस्था के बाद के काल में गान्धीय कला का स्वातंत्र्य प्रभू है। दृष्टिमान का रामायण महान और मरणावस्था में २२ से २३ वर्ष के बीच का दृष्टिमान है। हाँ चम्पन न तमिः रामायण के भीतर विस्तृत 'आर्य विमलताम' और परिणाम पुराण की छाया व ही धरती कला का निराधार कला तमिः रामायण का 'धन महाकाव्य' का सार बना दिया है। यह ध्यान रखें नहीं कि रामायण के 'गुरु' मरणावस्था धर्मविरुद्धी ने रचें हैं। चम्पन का यह धर्म भी धर्म धर्मविरुद्धी की दृष्टि व उद्देश्य राम की प्रभु कथा विनी। भक्ति का इनका उद्देश्य पागल विमलताम वि नुचली में है किन्ती भी रामायण में नहीं मिलता। धर्म स्वतंत्रता का एक रूप यह भी है कि नुचली न धरती की रचनामिति को काव्य का रूप दिया, रामायण वह सारा की राष्ट्रीय धर्मविनी थी।

नुचली और कंगर दोनों की विचारों की दृष्टि से आ राष्ट्रीय-मरणावस्था के पीछे व हाँ कला का दृष्टि से आ इन पर राष्ट्रीय और मरणावस्था और साहित्य का धर्म प्रभाव था। चम्पन मनोरंजन ब्रह्मा के पीछे व राजपूत, उनको हाँ बाट का धर्ममान था कि उनका कुल के रामायण भी भाषा काव्य नही जानते, मरणावस्था ही बोलने के पीछे भाषा में काव्य रचना के कारण व धर्म का कृत कला समझते थे। नुचली का भी मानना था धर्म का इन्होंने उद्देश्य मरणावस्था रचनाओं का माध्यम प्राप्ति धर्म और साहित्यिक धर्म की कथाया तथा धर्म कविता में तत्कालीन उत्तर भारत की साहित्यिक भाषा ब्रह्मा की उद्देश्य धर्म और राम भक्ति का प्रचार करने हुए यह धर्म का कि यदि धर्म सच है तो माध्यम का कोई अन्तर नही भाषा—का मरणावस्था में लिखें जाये भाषा में। फिर तो स्थान-स्थान पर मरणावस्था के प्रति उनका धर्म का माह गावधान पात्र में छिपा नही रहना संस्कृत शब्दावली का तो साहित्यिक रचनाया में निरन्तर तथा बहुत प्रयोग है ही कुछ धर्मियों का व्याकरण विमलताम मरणावस्था से हाँ कनी प्राणी है और मानन में प्रत्येक काव्य मरणावस्था स्वयं से आलाविन है। संस्कृत का यह अनुसंधान धर्मस्तुत सामग्री में भी दण्डित होता है। नुचली और कंगर—राम भक्ति के सुख और चन्द्र—काव्य-सौन्दर्य की दृष्टि से अप्रतिम योजना में गान्धीय तथा संस्कृतित है।

१ भाषा वाणि न चाहौं निनके कुल व दात।

भाषा वक्ति भी सब धर्म, तहि कुल केवदात ॥ (कविप्रिया)

२ का भाषा, का समकित धर्म चाहिए साधु।

काम जु भाव कामरी, का स कवि कुमां ॥ (शेखरी)

तुलसीदास

महाकवि तुलसीदास की कम से कम एक दर्जन रचनाएँ ग्रामांतिक मानी जाती हैं; इनके चार वर्ग बनाये जा सकते हैं—

- (क) गीत साहित्य—रामनवा नहछू, पार्वतीमंगल, तथा जानकीमंगल ।
- (ख) नीति साहित्य—वैराग्य-सदीपनी, रामाज्ञा-प्रश्न तथा दोहावली ।
- (ग) ग्रन्थात्त साहित्य—चरन रामायण, कवितावली, गीतावली तथा कृष्ण-गीतावली ।

(घ) प्रौढ़ साहित्य—रामचरितमानस तथा विनयपत्रिका ।

इसमें सन्देह नहीं कि यदि तुलसी ने केवल 'रामचरितमानस' और 'विनय-पत्रिका' काव्य ही लिखे होते, तो भी वे हिन्दी के ही नहीं प्राथमिक भारतीय भाषाओं के सर्वोपरि कवि मान लिये जाते, क्योंकि राष्ट्रीय दृष्टि से वे तब भी कमिष्ठिका-धिष्ठित ही ठहरते, फिर भी उनकी अन्य रचनाएँ निष्प्रयोजन नहीं हैं । तुलसी की इन प्रौढ़तम रचनाओं से पाठक के मन में एक दूसरा प्रश्न भी जगता है कि भाषातिरेक तथा कला-सौन्दर्य का पारस्परिक क्या सम्बन्ध है ? सम्मान्यतः ऐसा समझा जाता है कि हृदय की सपाई सौन्दर्य की प्रपञ्चा नहीं रखती, प्रलंकारों की योजना किसी प्रभाव की सम्पूर्ति मान है, जो रचना भाव तथा विचार की दृष्टि से हलकी होगी उसको कवि प्रलंकार-मण्डित करके बहुमूल्य बनायेगा । परन्तु तुलसी की ये कृतियाँ कला-सौन्दर्य में भी अपूर्व हैं तथा विचार एवं भाव के अक्षर में भी प्रमूख्य, 'विनय-पत्रिका' के वे स्थल जो संस्कृतनिष्ठ भाषा, दीर्घ सगास तथा वन अलंकार-भार से प्राक्रान्त हैं, कवि के उज्ज्वलतम उद्गार हैं, 'मानस' के सुन्दरतम प्रसंग खपरगिरी से भिलमिल करते ही दीखते हैं, और तुलसी के 'रामाज्ञा प्रश्न' में प्रलंकार हैं न उद्गार । अतः यह संभव है कि प्रलंकार कुम्भित् अभाव की सम्पूर्ति के निमित्त धारण किये गये हों, परन्तु यह सर्वदा आवश्यक नहीं । अस्तु प्रलंकार अभाव का प्राच्छादन भी करता है और सम्पन्नता का प्रकाशक भी है । तुलसी के काव्य में तो प्रलंकार और तन्मयता सहचर हैं, प्रायः एक ही गति से संवरण करनेवाले, जहाँ कवि की वाणी मूढ होकर आनन्द नृत्य करने लगती है वहाँ उसकी श्रृंगार्य ही नाना प्रकार के सौन्दर्य का स्फुरण करती हुई दिखाई देती है । सौन्दर्य और भाव के संगम में, लोक-कल्याणार्थ वन को जाते हुए राम और लक्ष्मण के मध्य, सीता के समान भक्ति जन-जन में श्रद्धा और पूजा को जगाती हुई मन को वशीभूत करती रहती है ।

तुलसी के व्यक्तित्व की छाप तो किसी न किसी मात्रा में उनकी सभी कृतियों में उपलब्ध है; यदि 'नहछू' के अन्तर्लिप्त सूत्रों की सूक्ष्मता का अनुगमन किया जाय तो 'मानस' और 'पत्रिका' में वे सूत्र तथा स्थूल स्वरधारण किये हुए मिलेंगे । घोर कलियुग के दुर्दम यत्थाचारों से त्रस्त जनता को तुलसी ने राम-नाम की एक ध्रुव ओपधि प्रदान की है, जिसका रोग के अनुसार उचित मात्रा में एकवार सेवन करने से ही दारुण कष्ट का शमन हो जाता है और फिर नियमानुसार सेवन करते रहने पर

प्राणानिस्सदिय है। प्राणरक्षण है केवल यद्धा^१ उत्पन्न करने की, जो निरन्तर सहाय्य तथा हरिचरित श्रवण से सम्भव है। द्वाविंश तुलसी की घोषणा है कि जो हरिचरित मुरारि तुल्य^२ हो जाते हैं वे उससे रम को नहीं पहिचानते क्योंकि उस रम का पान तो तथा^३ में बढ़ि करता है, भक्त की कामना यही है कि उपरान्त इस रम का मीन^४ बनकर सुखविभार हो जाय। तुलसी ने दूसरे सभी मार्गों को कनिष्ठ में प्रभावहीन पाया और जनना को उन वर्षों पर भटकते देखकर उसको 'राजपथ'^५ पर लान के लिए वे उद्यत हुए, कनिष्ठ के प्रसाह में भक्त सभी साधन नष्ट भष्ट हो जाते हैं एकमात्र श्व गवता है साधारण तो नाम^६ का ही, जो स्वयं राम से भी अधिक^७ बड़ा काय है। पोस्वायी जो सम्मन परम्पराओं को स्वीकार करते हैं और उनका प्रयोग या परोक्ष सम्बन्ध कम से कम युगानुगुणता की दृष्टि से राम-नाम से जोड़ देते हैं। यही उनकी रचना का सूत्रम सूत्र है जो 'नहुछू' से लेकर 'परिका' तक में एक ही प्रकार से अनुस्यूत है।

तुलसी के मीन-काव्य (मगन गीत) तान है—रामलला नहुछू, मावनी मगल, तथा जानकी मगल। यद्यपि तीनों ही मगन गीत हैं केवल महिलाओं के लिए ग्रामीण भवनी में लिखे गये फिर भी परम्परा का स्वीकार करते हुए स्त्री प्रधान विवाहपरक काव्यों की तो तुलसी ने 'मगल काव्य' नाम से पुकारा, साथ 'नहुछू' को मगलगायन मान कर भी इस नाम से शक्ति रखा। 'नहुछू' सोहर छन्द के ८८ चरणों में लिखा हुआ है, यह तत्काल न भवत्तर का ध्यान-गीत ('रसवेनि' तथा 'गारी') है 'बूझह राम' दांड का प्रयोग हान पर भी मृदु विवाह के समय की रचना नहीं है क्योंकि राम को गोद में लेकर बैठना ही और नाविन-स्त्री प्रथम बार नखरत न करनी है, अतः यह 'नहुछू' 'रामलला' का है युवक राम या नहीं। इस काव्य में तुलसीनाथ राम को 'रघुनाथक' जानकर उनकी चरण रज को भलम्भ^८ धारित करते हुए भी उनके माता पिता तथा

१ कनिष्ठ सम जूय आन भहि, को नर कर दिखास।

गाइ राम-गुन-गन विमल, भव तर बिनीह प्रभास। (दोहावली)

२ रामचरित मे सुनत अछाहीं।

रस विनय जाना तिह नाहीं ॥ (रामचरितमानस)

३ प्रेमतथा जाइति भली, घटे घटगी आन ॥ (दोहावली)

४ नाम प्रेम-मोयुय हृद, नितहुँ लिए मन मीन ॥ (दोहावली)

५ गुन कहुँ राममजन नीकी, मोहि लगत राज अगरो से। (विजयप्रिका)

६ कनिष्ठ केवल नाम आधार।

आन सेहि जो जाननिहारा ॥ (रामचरितमानस)

७ सवरी भीष सुसेवकनि सुगति बीह रघुनाथ।

नाम उपारे समित पत सेर निहित गुननाथ ॥ (दोहावली)

८ सोर लिह कीसल्ला बड़ी रामहि नर हो।

॥ अति मङ्गलाय नवनिवाँ छारे नय हास सों हो।

१० सो पथधूरि सिद्ध मुनि दरसन पावई हो।

वातावरण में विशिष्टता नहीं लाये; लोहारिनि, ग्रहिरिनि, तँवोलिनि, दरजिनि, मोचिनि, मलिनिया, नडनिया आदि का सामान्य वर्णन तो है ही; राम तथा लक्ष्मण के वर्ण पर भी अनुचित परिहास है—

कह्ये रामजिउ साँवर, लछिमान भोर हो ?

× × ×

राम अर्हह दसरथ के, लछिमान अन्नक हो ॥

‘मानस’ के अन्तर्गत मंगल-संस्कारों का वर्णन करते हुए गोस्वामीजी राम के विशिष्ट व्यक्तित्व को नहीं भूले, प्रत्युत उनकी भक्ति उन वर्णनों को कहीं भी निर्मुक्त नहीं रहने देती; तब ‘तहछू’ में उनके इष्टदेव का वातावरण इतना प्राकृत क्यों है ? संभव है ‘तहछू’ आदि मंगल-गीत ग्रामीण नारी-वर्ग के लिए लिखे गये हँ इसलिए कवि ने स्वकीय व्यक्तित्व को पाठक के उपयोग के समक्ष गौण बनाकर इन कृतियों को सामान्य स्तर का रहने दिया । यदि ‘रानलला तहछू’ सचमुच ‘रामचरितमानस’ तथा ‘विनय-पत्रिका’ के रचयिता की कृति है तो इसमें तुलसी के पूरक व्यक्तित्व का ही परिचय मिलता है उनके विरुद्ध तुलसीरस का अनुमोदन नहीं । गाव तथा विचार के समान कला की दृष्टि से भी यह रचना अत्यन्त प्राकृत तथा सामान्य है, ‘हरि-भरित’ के अन्तर्गत इसको सम्मिलित करना आवश्यक नहीं ।

‘पार्वती-मंगल’ तथा ‘जानकी-मंगल’ तुलसी के मंगल काव्य हैं; जो इन देवियों के विवाहीत्सव के उल्लास में रचे गये हैं । ‘पार्वती-मंगल’ पहिले निर्मित हुआ था; ‘मानस’ के समान इसमें कवि का शिष्टाचार भी है तथा काव्य का उद्देश्य भी; रचना-काल कवि ने स्वयं दे दिया है (सं० १६४३)^३ जय संवत् । आदि से अन्त तक कवि पर कालिदास के ‘कुमारसम्भव’ का पर्याप्त प्रभाव है; ‘मानस’ के अन्तर्गत ‘प्रसंग’ से तुलना करते पर ‘मंगल’ की कथा अधिकांशतः कालिदास के अनुसार ही है, जबकि ‘मानस’ में कालिदासीय कथा से सुपरिचय होने पर भी पर्याप्त भिन्नता है— विशेषतः पार्वती की परीक्षा तथा मदन-दहन के प्रसंग ‘मानस’ तथा ‘मंगल’ में समान नहीं है । ‘पार्वती-मंगल’ अपने आप में पूर्ण एक गीत है, परन्तु ‘मानस’ में इसको भक्त-प्रसंग के अन्तर्गत रखकर ही लिखा गया है, ‘मंगल’ में पार्वती का महत्त्व अधिक है, ‘मानस’ में शिव का; ‘मंगल’ का स्तर अति सामान्य है, ‘मानस’-प्रसंग साहित्यिक तथा भक्तिपूर्ण है । ‘मंगल’ में कोई वाह्य सौन्दर्य नहीं है, केवल गीत एव तय सरल शब्दावली में सिद्धिदायक बन गये हैं । कवि की मति-भृगुलीचनी ने प्रेम के कौशेय सूत्र में शिव-पार्वती की गुण-भस्त्रियों को गूँथकर एक मंगलहार बनाया है, जिसको हृदय पर

१. कवित-रीति नहि जानउँ, कवि न कहावउँ ।

२. पर-अपवाद-विवाद-विदुषित वानिहि ।

पायनि करउँ सो गाइ भवेस-भवानिहि ॥

३. दे० तुलसी-ग्रन्थावली, दूसरा खण्ड, अन्तर्गत, पृष्ठ २ ।

का वर्णन करते हुए कवि ने कामादिक को भया देने के लिए राम की दुहाई^१ दी है। इस रचना से सहृमा कबीर का स्मरण हो आता है, समस्त ज्ञान^२ को कवि ने सरल भाषा में सुलभ बनाने का प्रयत्न किया है। 'संदीपनी' की अदस्तुत मामूली शालीय नहीं प्रत्युत लौकिक है, कही कवि कृपि-कार्य को अदस्तुत बनाता है तो कही पर्वत को—

तुलसी यह तनु खेत है, नन बच कर्म भित्तन ।

पाप पुण्य हूँ बीज हैं, बवं सो लवं निदान (५)

अति ऊँचे भूचरनि पर, भुज्जन के अस्यान ।

सुखी अति नीचे सुखद, ऊँख अन्न अरु पान । (२६)

कबीर के समान एक स्थान पर जय भगवान् की महिमा लिखाने में पृथ्वी को कागज, सिन्धु को गंसि और क्षत्रों की लेखनी बनाकर गणपति को भी अक्षय्य पाता है (२५); साधु और कुलीन की तुलना में तुलसी ने साधु को महान् माना है और कुलीन को कुछ, क्योंकि वे एक दूसरे के विपरीत हैं—एक का आधार 'नाम' है तो दूसरे का 'माग'—

यह दिन रैन नाम उचरै ।

यह नित नाम अगिनि में जरै ॥

'सदीपिनी' सगुण-भक्त या राम-भक्त के लिए नहीं निखी गई प्रत्युत सन्त-मात्र के लिए ही इसकी रचना हुई है।

'रामाज्ञा प्रश्न' में सात सर्ग हैं और प्रत्येक सर्ग में सात-सात सप्तक (अर्थात् सात दोहो का पुंज)। यह अक्षुण की पुस्तक है इसलिए इसमें काव्य-सौन्दर्य, भाव-राशि या विचारोद्धि का प्रश्न ही नहीं आता। भाषा और शैली दोनों ही अत्यन्त सरल और सामान्य स्तर की हैं। रामकथा को अक्षुण का उत्तर बनाकर कवि ने 'रामाज्ञा प्रश्न' लिखा है परन्तु यह आवश्यक नहीं कि दोहो में पूर्वापर सम्बन्ध कथा की दृष्टि से भी निहित रहे।

दोहावली तुलसी का वास्तविक नीतिकार्य है, क्योंकि 'संदीपिनी' में ज्ञान और वैराग्य की बातें थी तथा 'रामाज्ञा प्रश्न' में अक्षुण की। सम्भवतः 'दोहावली' का संकलन पीछे किसी शिष्य ने किया होगा, क्योंकि यद्यपि इन संग्रह में कुछ दोहे स्वतंत्र भी हैं फिर भी अनेक वे ही हैं जिनका अन्यत्र समावेश है, 'वैराग्य संदीपिनी' 'रामाज्ञा प्रश्न,' और 'रामचरितमानस' तीनों से दोहो का संग्रह किया गया है। यदि दोहो की संख्या ७०० के आस-पास होनी तो इस संग्रह को 'सप्तसहस्र' नाम मिल जाता, परन्तु वर्तमान सीमाओं में तो 'कवितावली', 'श्रीतावली' के समान यह 'दोहावली' ही है। ५७३ में से २३ चोटे हैं और १५० दोहे। विषय की दृष्टि से दोहावली के दोहो को तीन वर्गों में रखा जा सकता है—नीति के दोहे, भक्ति के दोहे और कलि के दोहे। नीति के दोहे तुलसी ने बहुत लिखे हैं परन्तु वे रहीम के दोहो के समान लोकप्रिय या सहज नहीं हैं, उनकी समानता भी कबीर के दोहो से अधिक है, कही कवि ने माया-

१. फिरी दुहाई राम की, ने कामादिक भाजि ।

२. यह विराम-संदीपिनी, अखिल ज्ञान को सार ।

मण्डित सामाग्री को भंड^१ के समान बनाया है तो बूढ़ा मृत श्रेत की पुत्रा करनमान को गणिका का पुत्र^२ कह दिया है, भगवान् जिसमें विद्युत् हैं वह वर्षा के गोमय^३ के समान है, कपटी नाग मयूर^४ के समान ॥ नीच को वनय^५ के समान तुलसी में माना है। इन दोहा में अग्रस्तुत सामाग्री की समानि अधिक न हान पर भी कुछ स्थलों पर मौलिक तथा रासना है उग्रहरण के निम्न वर्ति न मयाग में जाकर फिर विषय में लिखने वाली मति का बिना संशयवती पनापनकरा सती के समान बनाया है—

परमारण-यहिधानि-मनि, सगनि विषय सगटागि ।

निर्दिष्ट चित्त में अघोरित, मानहुँ सत्ता परतन ॥२५३॥

सती होना अनिराय नहीं है परन्तु एन बार बिना में प्रवेश करके फिर सत्कार के आशय से दुःखत बनकर सतीत्य से छिप जाना महाशक्त एक परम निन्द्य कर्म है, इसी प्रकार सामाग्री की भावना करके फिर जियषों व पीछ लौटना गहिण तथा ट्य है, कबीर ईश्वर में निष्ठा आत्मा को सती बनाया करते थे और सगार निष्ठ जीवार्त्ता को भरतार से छिपकर व्यभिचार करने वाली तुलसी व भी मति को नारी माना है—यदि वह ईश्वर में निष्ठ है तो सती है, यदि वह जियषा से घाट्ट होती है तो अमती है तुलसी को दष्टि इन अग्रस्तुत योजना में अधिक मूल्य तथा अधिक प्रभावशालिनी है। कबीर ने आशा-वृष्णा को दुःख का मूल माना है, तुलसी भी इसी बात को दूसरी प्रकार से कहते हैं, अन्य देवता सेवा करने पर मगल और हृष प्रदान करते ह परन्तु आशादेवी सेवा को दुःख भेटी ह और अनिकृत को मूल कता निराशा व्यवहार है उनका—

तुलसी अग्रभुत देवता आशादेवी नाम ।

सेए सोक समयई, विमूल भये अभिराम ॥ (२५८)

भक्ति के शोभा में जानक सम्बन्धी दोहे तुलसी के भगवत्प्रेम का आश्रय ह, अमरी तृपा में वृद्धि करके साभिमान लोक दिगार्थ याचन करने वाला जानक घन्य है। तुलसी की भक्ति रामनाम का अन्त और बाह्य प्रकाश^६ है निर्गुण देवत ध्यान की वस्तु है और सगुण केवत दशन की, परन्तु विज्ञा के लिए ता सत्रीवनी राम-नाम^७ ही है। मान भक्ति यथा मार्ग के विषय इन दोहा में बखित ह नारी को माया का प्रधान रूप मानकर उससे बचने के लिए कवि ने सलग की औपमि बनाई है, वह

१ भूढ मुत्रायो वारि हो, नाड भयो तजि मोह ॥६३॥

२ घत फजोहति होहिगे गनिका के से पुन ॥६५॥

३ बरवा को गोजर भयो, को चहै, को कर प्रीति ॥७३॥

४ अय के सोग भयूर ज्यों, ज्यों मिलिये मन सोनि ॥२३२॥

५ नीच गुढी ज्यों जानिबो सुनि लखि तुलसीदास ॥४०१॥

६ रामनाम मणि दीप यह, जोह देहरी द्वार ।

तुलसी भीतर बाहिरी, जो चाहति उजियार ॥ (६)

७ हिय निर्गुन, नयनहि सगुन, रसना राम सुनाम ॥ (७)

राम-स्नेह में विश्वास नहीं करता क्योंकि सम-स्नेह विष के समान^१ है। तुलसी के मत में राम की भक्ति ही एकमात्र इहलोक एवं परलोक के बनाने का साधन है, वर्षा के समान समस्त वनस्पति इसी लोक को फलदायक है, रामनाम के दोनो वर्ण क्रमशः श्रावण और भाद्रपद मास^२ हैं। जो इन्द्रिय रामनाम के उपयोग में नहीं लगती वह निरर्थक तथा भ्रमागी है—वह रसना साँप के समान है या दादुर की जिह्वा के समान है जिससे रामनाम नहीं निकलता, वह मुख साँप के विवर^३ के समान है जिससे रामनाम का उच्चारण नहीं होता। इन दोहों में सगुण भक्ति का ही आग्रह न करके कवि ने सामान्यतः भक्ति और विशेषतः राम-भक्ति का अनुरोध किया है; ये दोहे सन्तमान के लिए भी ग्राह्य हैं; पौराणिक सामग्री तथा परम्परा की निधि यहाँ भी उपेक्षित नहीं है।

कलि-वर्णन के दोहो में तुलसी की साम्प्रदायिक भावना 'कवितायनी' और 'राम-चरितमानस' के समान ही स्पष्टतः अभिव्यक्त हुई है। कलियुग में ब्रह्म-ज्ञान का ऐसा प्रवाह-सा आया था कि जो लोग एक-एक कौड़ी के लिए विप्र धीर गुप्त को मारने में भी नहीं हिचकिचाते थे वे भी ब्रह्म-ज्ञान के बिना^४ दूसरी बात नहीं करते थे; क्षुद्र लोग ब्राह्मणों को फटकारकर कहते थे कि हम तुमसे किस बात में कम^५ हैं। जो लोग प्रसुभ वेप धारण करते थे और अभ्यर्थ^६ वस्तु खाते थे उन योगी और सिद्धों की भी जनता पूजा करती थी। लोगों में श्रुतिसम्मत^७ भक्तियोग को छोड़कर अपने-अपने अहंकार से अनेक कुपंथों की कल्पना^८ की और अलक्ष^९ जगाते हुए वेद-पुराणों की निन्दा करके वे 'साक्षी', 'सवदी' और 'दोहरे' रचकर कहानी-उपाख्यानो^{१०} के द्वारा एक अद्भुत

१. यी लघु कै यड़ भीत भल, सम सनेह दुख सोइ ।
तुलसी ज्यों घृत मधु सरिस मिले महाविष होइ ॥ १२३ ॥
२. बरपाव्रतु रघुपति-भगति तुलसी सालि सुवास ।
रामनाम वर धरन जुग सायन भावों मास ॥ २५ ॥
३. रसना साँपिन, बदन बिल, जे न जपहि हरिनाम ॥ ४० ॥
४. ब्रह्म-ज्ञान बिनु नारि नर, कहाँहि न दूसरी बात ।
कौड़ी लागि ते भीह बस कराहि विप्र-गुरु-धात ॥ ५५२ ॥
५. यावहि सूर द्विजन संग हम तुम तें कछु छाटि ।
जानहि ग्रह सुविप्रवर, आलि दिखारहि डाँटि ॥ ५५३ ॥
६. प्रसुभ वेप भूसन घरें मच्छ अभच्छ बे साहि ।
ते जोगी ते सिद्ध नर, पूजित कलिजुग माहि ॥ ५५० ॥
७. श्रुति सम्मत हरि भक्ति पथ संजुत विरति विवेक ॥ ५५५ ॥
८. सकल धरम विपरीत कलि, कल्पित कोटि कुपंथ ॥ ५५६ ॥
९. तुलसी अलक्षहि फा सखेहि राम नाम जपु नीच ॥ १६ ॥
१०. साक्षी सवदी दोहरा कहि कहिनी उपखान ॥
भगति निरुपाहि भगत कलि, निन्दाहि वेद पुरान ॥ ५५४ ॥

भक्ति का निष्पन्न करने लग । दुःख का उम गमात्र में सम्मान प्राप्त था और बड़-बड़ कर बातें करने मान हो जाता वहमान था नयाय और तब का 'आश्राय्य था, जो लोग याचक का एक पग भी न पत थ न बलि हरिचन्द्र कर्ण और दधीचि' की निम्नकोव नन्दा करते थे । या ना 'नन्दा पाण्डव का हिन्दू का महिमा का भूतवर तयारयित गयामी उमका निन्दा करते थे उनका यह ध्यान नहीं था कि वेद की निन्दा करने से ही धवतागे युद्ध की निन्दा दुष्ट अथवा मूर्खता याय न लाग बहुराव में भावर और अमम्भव गिदिया क निग इन्नामा^३ तीर्थों का यात्रा करत थे । अस्तु दाहा वरी के ये नह उम कान का जिनका मन्वा मन्वा दन ह उनका 'रामचरितमानस' के वे प्रमग नहीं, वगति इन मोहा में कविपुत्र का पौराणिक वणन नहीं है बल्कि यथाय नित्र है एक और लोक कहानियाँ निरन बान मुफ़ी कवि यागी और सिद्धा के पाण्डव का प्रचार करत ह दूसरा और तुलसी उनके मिथ्या प्रचार को बुनानी देते ह एक और अन्धकारी नाय ह दूसरा और विद्वाना मन् । कभी-कभी तुलसी कविपुत्र के कृपय पुत्र कुबालि कन्त उम और पाण्डव का प्रयाग्यान करत हैं और कभी गान हावर रामनाम और गंगावत का मन्त्रा हा गान्ति का आधार मान लेत ह ।

गीत-गोविन्द और नीति-गोविन्द में तुलसी के अविश्वरूप का पूरक रूप ही अविश्व उपलब्ध है काव्य-सौन्दर्य अल्पमात्र तथा अग्रभूत याचना सामान्य कोटि की है समस्त उस समय तक तुलसी का न विचारक का रूप विरचित हुआ था और न

१ ठाढ़ी द्वार न ब सक् तुलसी ओ मर नीक ।

निन्दहि अति हरिचन्द्र का, का हिंदी करण दधीचि ॥ ३२२ ॥

२ अनुलिन महिमा कद को तुलसी शिबे निचार ।

जो निन्दत निर्दित मया विदित युद्ध अवतार ॥ ४६४ ॥

३ लहो घाँस कब घाँधे रे, घाँस पुत कब ह्याय ।

कब काड़ी काया लहो, जग बहुरादज जाय ॥ ४६६ ॥

४ तुलसी के प्रयाग्यान का 'विद्वान्ता की निम्नलिखित परिचया की छाया में देखिए पाण्डवों के वान से जिन धरयाग की प्राप्ति होनी है तुलसी में अहाँ का पडन है—

सागर घाँधे सिद्ध एक आवा ।

मुख देखन मन इच्छा पुरावा ॥

कुष्टो कया, घाँस मुा पाय ।

अहाँहि चक्षु दे जग बहुराव ॥ (उत्तमान)

लहो घाँस कब घाँधे रे, घाँस पुत कब ह्याय ?

कब कोड़ी काया लहो, जग बहुरादज जाय ॥ (तुलसी)

५ कृपय पुत्र कुबालि कलि, कथट दम्भ पाण्डव ॥ ४६१ ॥

६ तुलसी उमय अन्धार, रामनाम मुखदि-सलिल ॥ ४६६ ॥

कवि, का; अग्रस्तुत सामग्री के लिए वे शास्त्र तक न पहुँचते थे अनुभव तथा प्रत्यक्ष में सीमित थे, उस समय तक उनका साहित्य सामान्य सन्त-साहित्य या निर्गुण-साहित्य से नितान्त भिन्न प्रकार का नहीं है। फिर भी, जैसा हम ऊपर कह चुके हैं, उनके व्यक्तित्व के सूक्ष्म सूत्र उन रचनाओं में खोजे जा सकते हैं, क्योंकि गीत-साहित्य तथा नीति-साहित्य अभ्यास-साहित्य तथा प्रौढ-साहित्य का विरोधी नहीं है, पूरक है। यह आवश्यक नहीं कि समस्त अभ्यास-साहित्य तथा प्रौढ-साहित्य उत्तरकालीन रचना हो और समस्त गीत-साहित्य तथा नीति-साहित्य पूर्वकालीन, कुछ अंश या कृतियाँ सम-कालीन भी हो सकती हैं, फिर भी दो पूरक व्यक्तित्वों का सहभाव संभव है। कम से कम अग्रस्तुत सामग्री हमको इन्हीं निष्कर्षों के लिए बाध्य करती है। तुलसी की रचनाएँ सामान्य तथा साहित्यिक दो वर्गों की तो हैं ही।

अभ्यास-साहित्य और प्रौढ-साहित्य में तुलसी का कवि-रूप उपलब्ध होता है; इनकी रचना सामान्य जनता के ही लिए नहीं हुई। 'अरव रामायण', 'कवितावली', 'गीतावली' तथा 'श्रीकृष्ण गीतावली' कवि-रूप की प्रमुख रचनाएँ हैं; इनमें प्रौढ रचनाओं के समान ही अग्रस्तुत सामग्री मिलती है, भले ही वह उस कोटि की न हो। 'मानस' में कवि ने 'कवि न होंहु' कहकर जो शिष्टाचार दिखाया था उसका यही अभिप्राय है कि वे 'आखर अरथ अलंकृति नामा' को ही 'कवित विवेक' मानते थे, फलतः इन काव्यमयी रचनाओं में सौन्दर्य की अमित राशि बिखरी पड़ी है। तुलसी की विशेषता यह है कि उनके काव्य में विचार, भाव तथा कला की विवेकी है, अलग-अलग प्रवाह नहीं, अतः जो सगम विचार-सुरसरि से पावन तथा भाव-तरिणजा से मधुर है वे ही सरस्वती से विनाशित भी हैं। उत्तरकालीन आचार्य जिस प्रकार तुलसी में समस्त दर्शन तथा अखिल रसशास्त्र के उदाहरण लेकर दृष्टिपथक पुस्तक लिखते रहे हैं उसी प्रकार कतिपय आचार्य^१ सौन्दर्य-शास्त्र की शिक्षा केवल तुलसी के उदाहरणों से ही देते रहे हैं। अभ्यास-साहित्य की सौन्दर्यराशि प्रौढ-साहित्य में भी मिल जाती है, और अधिक परिष्कृत रूप में, अतः यदि प्रौढ-साहित्य पर ही विचार कर लिया जाय तो अभ्यास-साहित्य की उपेक्षा सटकती नहीं, अभ्यास-साहित्य की मौलिक विशेषताएँ बहुत कम हैं। ध्यान रखना होगा कि गोस्वामीजी ने 'मानस' में काव्य-सौन्दर्य का कथन 'उपमा-वीचि विलास मनोरम' द्वारा किया है, जिसका अभिप्राय यह है कि वे

१. कवि न होंहु नहि दचन-अवीनू । सकल कला सब विद्या-हीनू ॥
आखर अरथ अलंकृति नामा । छन्द प्रवञ्च जनेक विधाना ॥
भाव-भेद रस-भेद अपारा । कवित दोष-गुण विविध प्रकारा ॥
कवित-विवेक एक नहि सोरे । सत्य कहौं लिखि कायद कोरे ॥

२. सरदार कवि ने 'आनन्द-रहस्य' तथा 'रसरूप' ने 'तुलसी-भूषण' नामक कृति में तुलसी की रचनाओं (विशेषतः 'रामचरितमानस') से समस्त उदाहरण लेकर अलंकार-विवेचन किया है।

सादृश्यमूलक अलंकार या उपमा^१ को गोन्द्य का सार मानते थे, उनकी वसा में सादृश्य का ही गोन्द्य मुख्य है। प्रस्तुत यान में कवि ने प्रभावशाली साधर्म्य के लिए जो अग्रस्तुत जगये हैं उनमें ही उमरा कौमल है। यद्यपि अधिकांश अग्रस्तुत पर मरा से आये हैं फिर भी उनका ग्रहण कवि का सूक्ष्मदृष्टि का सोच है। गोम्बामो जो का उद्देश्य मानव में सुधार था वे उा सांस्कृतिक तथा श्रद्धालु भक्त बनाना चाहते थे। इसलिए रामस्त साहित्य में व ऐसी अग्रस्तुत सामग्री लिये हैं जो पाठक के मन में श्रद्धा की भावना जागरे उसका निर्याधि भक्त बना सके, सूक्ष्म मनोवृत्तियाँ का प्रभावित करने में प्रस्तुत की अग्रस्तुत अधिक समर्थ ह।

अरब रामायण, कवितान्त्रा^२ 'शीतावली' तथा 'दृष्ट-मीमांसा' तुलसीदास की रचनाएँ तो हैं परन्तु इनका वर्तमान रूप तुलसी का दिया हुआ नहीं है। हमारा अनुमान है कि गोम्बामो जो समय समय पर उमरा में आ रचना किया करते थे उसका विषयानुसार पुस्तकौकरण किसी मित्र या शिष्य ने कर दिया है। क्योंकि यह समझ नहीं कि तुलसी जका भक्त महारत्ना किसी भी पुस्तक का प्रारम्भ मंगलाचरण या वदना के बिना करे या तुलसी जका कबीरवर स कथा में अनुपात की अवहेलना हो जाय। 'मानस तथा पत्रिका' स इन अग्रस्तुत रचनाओं का भाव-नाम्य तथा अग्रस्तुत सादृश्य बनकर यह सट्टा ही अनुमान लगाया जा सकता है कि 'कवितान्त्रा' आदि के किस स्थान की रचना 'मानस' तथा 'पत्रिका' के किस स्थान के समकाल हुई है। 'अरब रामायण' में केवल ६६ बरब छन्द हैं फिर भी यह सात काण्डों में विभक्त है—विंजिया-काण्ड (२ बरब) तथा मका-काण्ड (१ बरब) का निमाण स्त्री-दान से ही हुआ है, यद्यपि उनके अंतगत रहे गये बरब छन्दों में उन काण्डों की कोई कथा नहीं है अस्तुत राम की महिमा या प्रशंसा है। अलंकार का जसा सामान्य चमत्कार इस पुस्तक में है वसा तुलसी की प्रौढ़ रचनाओं में नहीं। प्रथम ठा 'अरब रामायण' में उन अलंकारों का बाहुल्य है जिनकी मानस आदि में उपमा है, दूसरे दाना प्रकार के साहित्य में गोन्द्य-नाम्यो का पयाप्त भेद है। अरब रामायण में चमत्कार काने अलंकार अधिक हैं जो साहित्यिक परम्परा का पत्र है सांस्कृतिक दृष्टि का नहीं। उत्तरकाण्ड (२७ बरब) का विषय तो राम-शिरा है जेय काण्डों में ध्यान देने की पत्रिती बात कष्टालंकार दूसरी स्थल गोन्द्य-नाम्यो तथा तीसरी अनुचित शृंगारी भाव हैं। कष्टालंकार में काव्य से अनिर्दिष्टा वाले दो उदाहरण पर्याप्त हगे—

(क) कुज-नाम्य, पुन बरित, अकुल, अनाथ।

बहुत कृपानिधि राउर कस गुनगाय ॥३५॥

(ख) विविध बाहिनी विलसति सहित अनंत।

जतपि सरिम को बहे राम भयवन्त ॥४२॥

१ दे० हमारा लेख "साधर्म्य अथवा उपमा" (भावना और समीक्षा '५० १=४)

युगानुरूप स्वरूप सौन्दर्य-सामग्री के उदाहरण अनेक हैं—

- (क) कनक सलाक, कलाससि, दीपसिखाउ ।
तारा, सिय कहें लछिमच, मोहिं बताउ ॥३१॥
- (ख) अय जीवन के है कपि शास न कोइ ।
कनगुरिया के भुंदरी कंकन होइ ॥३८॥

ऐसा प्रतीत होता है कि लक्ष्मण राम के नर्म-सहचर हैं, और राम कोई विलासी शासक । एक बार सीता और राम जब विलास-कक्ष में पहुँच गये तो सखियाँ उनकी उनीची श्रांखो का बहाना बनाकर अपने-अपने घर को चली गई—

उठी सखी हँसि भित करि, कहि मृदु वन ।
सिय रघुवर के भए, उनीचे नभ ॥१८॥

इस अनुचित शृंगारी भाव से एक साथ ही बिहारी के दो दोहे याद आ जाते हैं—

- (क) पसि रति की धतिर्याँ कहों, सखी लखी मुसकाइ ।
कै के सबै टलाटलीं, धलीं चलीं तुलु पाइ ॥ २४ ॥
- (ख) भुकि-भुकि भपपोंहे पतनु, फिरि-फिरि जुरि, जमुहाइ ।
धीरि विम्रामम, मोद-मिसि, हीं सब अखी उठाइ ॥५८॥

पता नहीं, मानस-कार तुलसी ने 'रामभक्ति' के स्थान पर विषय-भोग की ये धातें कैसे लिख दी? क्या ये पंक्तियाँ इस बात का पर्याप्त प्रमाण नहीं कि 'बरवै रामायण' गोस्वामी तुलसीदास की रचना नहीं है—भले ही किसी अन्य तुलसी का काव्य हो । उत्तरकाण्ड के २७ बरवै छन्दों में से २५ में तुलसी का नाम है, परन्तु शेष (शृंगारी या रसमय) ४२ में से केवल ४ में ही । क्या दो तुलसी-कवियों की रचनाएँ आपस में मिल नहीं गई है ?

'कवितावली' में मंगलाचरण का अभाव तथा कथा की विषमता ये दो पीत दोष तो अभ्यास-साहित्य की अन्य रचनाओं के समान ही हैं; इसके अरण्यकाण्ड में केवल एक सवैया तथा किष्किनाकाण्ड में केवल एक कवित्त है । शेष ५ काण्डों में से चार में रामायण की कथा है और उत्तरकाण्ड में कलि-वर्णन आदि विविध विषय । 'कवितावली' अजभाषा में लिखी गई है; 'हनुमान वाङ्मय' भी इसी का घंग माना जाता है; कवित्त, सवैया, छप्पय तथा झूलना छन्द इसमें व्यवहृत हुए हैं । निश्चय ही इसके दो स्वतन्त्र भाग हैं—रामकथा तथा संग्रह-कवित्त । रामकथा के बालकाण्ड में २२, अयोध्या-काण्ड में २८, अरण्य में १, किष्किना में १, सुन्दरकाण्ड में ३२ तथा लंकाकाण्ड में ५८ छन्द हैं; यदि 'हनुमान वाङ्मय' के ४४ छन्दों को असंगत कर लें तो 'कवितावली' के उत्तरकाण्ड में १८३ छन्द बचते हैं जो रामकथा के सभी छन्दों की योग-संख्या से भी काफी अधिक हैं । अस्तु, 'कवितावली' का मुख्य विषय रामकथा मात्र नहीं माना जा सकता, और जिस पुस्तक में तुल्य-वच के एक से अधिक विषय हो उसे प्रबन्ध ही नहीं मुक्तक-काव्य भी न कहेंगे—यह तो संग्रह-मात्र है । 'कवितावली' में ध्यान देने की दूसरी बात कवित्त और सवैयाँ के अन्तिम चरण है; जब एक से अधिक छन्दों के अन्तिम चरण विलकुल एक ही पाये जाते हैं तो हम उन चरणों की समस्या तथा उस रचना

को समस्या-पूर्ति का परिणाम मानन का बाध्य होते हैं इसीलिए 'कवितावली' को हनन सम्भाग-साहित्य में स्थान दिया है। 'कवितावली' की रामकथा में दो प्रभाव मुख्य हैं, एक बीरकाम्य-परम्परा का और दूसरा वज्रभाषा-साहित्य का। घोर, भयानक, यद्गुण घोर हस्त-परम इश्वरिण स्व रचना में उद्गमित हुए हैं कि मुनसा से पूछ कविता घोर एणय छन्दों के आश्रय से इन रसा की कविता हिंसा घोरकाम्य-परम्परा में होता बली या रही या, मुन्दरकाण्ड घोर सहाकाण्ड में सहा-हन घोर राम रायल-मुद्र का या रोमाञ्चकारी वषा कवि न बिया है उनमें बीरकाम्य-परम्परा की वला रुद्धि उपलब्ध है मुन्दरकाण्ड में हनुमान का नीतुन यातुपान घोर यातुपानिमा की यातुनता, रानिया का विनाय घोष बालका का मनारदन मनीय है, इसी प्रकार सहाकाण्ड में हाथी घोडा का मुठभङ्ग रागविषा क गभसात युद्ध-सावस, लाय, सातिन घोरभीरवियों से जागिनी भूत बतान घादि की भीडा सब कुछ कवि-ममद सिद्ध है। वज्रभाषा के कारण सहाकाण्ड घोर यथाध्याकाण्ड म यामवपुषा क उद्गार बड़े मनोहर बन गये हैं, जिन प्रकार वज्र की गतिवि बालकृष्ण घोर युवक कृष्ण क रूप का देगहर सम्य हो जाती थी उसी प्रकार यथाध्या क 'सोय सुगाई' यथयथ के बार यथा की देगहर तो यथ हुए हा 'सतभाव' म उनका मन जाते देगहर भी यदने तन घोर मन की मुख गो बने, परिस्थिति म से कृष्ण-काम्य घोर राम काम्य के प्रयत्न मे याम-वपुषिमा के म उद्गार भिन होत्रे हुए भी तुलसा पर वज्र-साहित्य की इस छात्र का प्रयत्न प्रमाण है यह समस्त प्रसंग यम्यत ही स्वाभाविक तथा यामीय है इसमें राम का राजन्व-काम्य परम्परा में पुनरर सुप्त हो गया है, मीन्य सामश भी सरत एर लोकि है शास्त्रीय घोर दिव्य नहीं। यस्तु कवितावली का रामकथा यन छ बाण्डों में विभक्त होने पर भी कवन बार बाण्ड का ही समझना चाहिए (सीमेरी घोर चौथे घारण्य तथा किष्किपाकाण्ड ता एक एक छन्द-यात्र ह), प्रथम दो बाण्ड वज्रभाषा काम्य-परम्परा में बालम्य तथा उज्ज्वल रस की कोमल सामश से तथा अन्तिम द्य बाण्ड बीरकाम्य परम्परा में बहोर रसा की सामश से निमित्त हुए हैं।

'हनुमान माहुर' का प्रसंग बोह की वीर से युक्ति पाने के लिए तुलसी द्वारा ४४ छन्दों में लिखा गया है प्रत्यक्ष छन्द (छयय, भूनना, यनाभरी या मत्तगयन्द) यदने घाप में पूण है तथा हनुमान जी से कष्ट निवारण की प्रायना करता है। कविता वली का उत्तराड यथायु घाथे से अधिक भाग उत्तरकाण्ड, पुवाड की यथेसा अधिक महस्वपूण है, इसमें कलि-वणन दाहावली की कोमि का है रामचरितमानम जैसा नहीं साय ही 'दाहावली-मन्त्रभूत वणन की यथेसा अधिक विस्तृत, स्पष्ट तथा मूचनात्मक है कवि ने अपने विषय में केवल इसी पुस्तक में लिखा है। यन कलि वणन के तीन घग

१ जिन देखे, सखी ! सतभावहु तें, तुलसी तिन ती मन फेरि न पाए ॥२४॥

(यथोप्याकाण्ड)

२ यान हनुमान की, बोहाई बनवान की,
सपय महावीर की, जो रहे पोर बाह की ॥२६॥

हुए—भक्ति-भाव, स्व-जीवन तथा समाज-वर्णन। भक्ति-भाव के छंदों में वे ही भाव हैं जो 'विनय-पत्रिका' में सन्निविष्ट^१ हैं और 'दोहावली'^२ में आ गये हैं; संसार के दुःख और यातना से सन्तप्त जीव को तुलसीदास ने अक्षररत्न-शरणा, अकारण-दयालु, जानकी-जीवन की निरुपाधि भक्ति का उपदेश दिया है, जिनकी कृपा का कोई अर्थ नहीं उनकी सेवा से क्या लाभ^३, सेवा उसकी करनी चाहिये जो सब प्रकार से समर्थ^४ है; अनुमान से जान पड़ता है कि तुलसी ने मर की सेवा^५ का तिरस्कार करके नारायण की सेवा पर जोर दिया है क्योंकि उस समय के आसक्त इतने हीन थे कि उनके आश्रय में बुराईयाँ पनपती थी भलाइयाँ नहीं। आत्मकथा या स्व-जीवन के छन्दों में कुछ तो ऐसे हैं जो निश्चय ही कवि ने प्रतिनिधि रूप से रचे हैं, उनमें तुलसी की जीवनी निहित नहीं है; जैसे—

(क) जानि डोलहि तौलुष कृकर ज्यों, तुलसी भजु कोसलराजहि रे ॥ ३० ॥

(ख) तुलसी, यह जानि हिये अपने सपने नहि कालहुँ ते डरिहै ॥ ४७ ॥

(ग) मो सौं बनायानु दूसरो न जगलाल है ॥ ६५ ॥

(घ) सद्य अंग-हीन, सब साधन-विहीन, मन

बचन मलीन, हीन कुस करतूति हों ॥ ६६ ॥

दूसरे स्थल ऐसे हैं जिनमें विद्वानों ने कवि की जीवनी का स्पष्ट संकेत माना है; 'मातु पिता जग जाय तज्यो' (५७), 'चाकरो न आकरी न खेती न बनिज भीस' (६७), 'जायो फुल मंगन' (७३), 'घूत कही अवधूत कहीं' (१०६), 'मेरे जाति पॉति, न' (१०७), आदि छन्दों में व्यक्तिगत संकेत अभिव्यक्ति पा गये हैं परन्तु इस अभिव्यक्ति का कारण भक्ति-प्रावल्य है, आत्मरति नहीं। समाज का वर्णन तुलसी ने प्रायः 'दोहा-वली' के समान ही यहाँ भी किया है, 'बरन धरम गयो, आत्मन निवास तज्यो' (८४) 'कलि में न विराग न तान कहुँ' (८६), 'पेट को पड़त पुन यवत' (८६), 'खेती न किसान को भिलारी को न भीख बलि' (९७), 'आगम वेद पुरान बलानत' (१०५), 'दोसी बिचननाथ की बिषाद बढ़ी बाराणसी' (१७०), 'कोढ़ में की छाजु सी सनीचरी है मीन की' (१७७)। कवि ने केवल दो नए संकेत किये हैं, विश्वनाथ की दोसी का और मीन की सनीचरी का, सम्भवतः 'दोहावली' की रचना इन घटनाओं से पूर्व ही हो चुकी होगी। 'कवितावली' विशेषतः उसके उत्तरार्द्ध का ऐतिहासिक मूल्य है कलात्मक नहीं, इस अंश में तुलसी का कवित्व कोई भी नया सौन्दर्य प्रस्तुत नहीं करता, तथ्यों की महभूमि में सौंदर्य की सोवस्विनी अन्तस्सलिला बन गई है, प्रकट होकर उसने प्रान्तरभूमि को समृद्ध नहीं बनाया।

'विनय-पत्रिका' के अतिरिक्त तुलसी ने ब्रजभाषा में जो पंद लिखे हैं उनको

१. जैसे सर्वथा १५३।

२. जैसे घनाक्षरी ६६ और सर्वथा १०५।

३. कृपा जिनकी कछु कानु नहीं, न अकानु कछु जिनके मुख मोरे ॥४८॥

४. को भरि है हरि के रितिये, रितवै पुनि को हरि जो भरि है ॥४७॥

५. जग में गति जाहि जयत्पति की, परचाह है ताहि कहां नर की ॥२७॥

कथावस्तु का दृष्टि से श्रीराम गीतावली' (समया 'गीतावली') और 'श्रीकृष्ण गीतावली' नाम से सम्मिलित किया गया है, ये दोनों रचनाएँ भी पुस्तकाकार नहीं लिखी गईं और गीत-रूप में जो जिस योजना की अनेका रहनी है उसका इनमें समापन है। 'श्रीराम-गीतावली' पर सूर का प्रभाव है या नहीं, परन्तु 'श्रीकृष्ण-गीतावली' पर इस निर्विवाद रूप में स्वाकार करना चाहिये। 'श्रीकृष्ण गीतावली' में केवल ६१ पद हैं, जिनमें कोई योजना नहीं मिलती परन्तु कृष्ण की लीला का वर्णन है। प्रारम्भ के पद एतदम बाल-लीला के हैं फिर भाषियों का विरह और उदय-सम्वाद है अन्त में न जाने क्या श्रोतरी बार-बारण का तीन पद सिद्ध हुए हैं। यदि इन अन्तिम तीन पदों पर विचार न करें तो 'श्रीकृष्ण गीतावली' में वाचस्पत्य और विद्योत शृंगार के पद ही हैं। सुनसी की दृष्टि में 'तात्पर्य' नाम और माधुर्य भाव भाषि के अन्तर्गत ही आते हैं। मुरझार के पदों के पद 'श्रीकृष्ण-गीतावली' में कोई पाठ्यपद नहीं लगता, प्रायः मुर ही का भावा को साहित्यिक एक सर्वांगपूर्ण गीतों में तुलसी ने अभिव्यक्त किया है अनेक पदों की श्रवण यह निश्चित होने लगता है कि सूर के भावों पर प्रभु होकर तुलसी ने मुख से जो मरहती प्रकट हुई वह सर्ववित्त परिवर्तित रूप में सूर की ही वाली है, निम्नलिखित उदाहरण देखिए—

(क) शिखर की शरराज धान्नु इन मदनन की परतीति गई।

उड़ि न लगे हरि सग सहज तनि, हू न तप सति स्वाम गई ॥२४॥

(ख) कोइ सति गई चाह मुनि छाई।

यह ब्रज भूमि लक्ष्म मुरपति सौ मदन मिलि न की गई ॥३२॥

(ग) ऊँघो पा ब्रज की वला बिचारी।

ता पाछे यह सिद्धि भाषी जोग क्या विस्तारो ॥३३॥

(घ) मधुर 'काह कहा ते न तोही।

क ये नई सिखी मिलई हरि निज अनुपम बिछोहों ॥४१॥

(ङ) ताकी सिद्ध ब्रज न सुनयो कोइ भारे।

जाकी कहति रहति अनमिल, धनि सुत समुझियत दोरे ॥४४॥

सुनसी की भाषा साहित्यिक है। उनके भाव 'लुट्टी' और 'दावरी' का वर्णन करते हुए भी सर्वांगपूर्ण हैं संयोग शृंगार और रासनीला का एक भी प्रसंग नहीं है, साहित्यिक सौन्दर्य के नाम पर उत्पत्ति अलंकार के कुछ थोड़े से चमत्कार ही प्राप्त हैं, तुलसी ने कृष्ण कथा के अन्त से 'निद्रता यह नेह' की कठिन गति का अस्तिरूक वर्णन भर किया है।

'श्रीरामगीतावली' में राम-कथा का आनन्द के अनुसार ही सात पद्यों में वर्णन है बालकाण्ड का नाम नहीं लिखा परन्तु सम्यं १०८ पद हैं अयोध्याकाण्ड में ८१ अरण्यकाण्ड में १७ विरह-काण्ड में २, सुन्दरकाण्ड में ५१, लकाकाण्ड में २३ और उत्तरकाण्ड में २८ पद मिलते हैं। 'बिनावली' के समान 'गीतावली' भी रामकथात्मक पदों का संग्रहित सङ्ग्रह है, मुख्य अन्तर्गत लकाकाण्ड और उत्तर काण्ड के विस्तार में है। 'बिनावली' में वीरकाव्य की प्रणाली पर लकाकाण्ड का

अत्यधिक विस्तार है परन्तु पद-शैली में इसकी सम्भावना न थी, कवितावली का उत्तर-काण्ड कथा-वाह्य सामग्री से निर्मित था; 'गीतावली' में इस काण्ड को रामकथा का उपसंहार समझना चाहिए, वालकाण्ड और अयोध्याकाण्ड 'कवितावली' और 'गीतावली' में वाल्मिक्य और शृंगार के भक्ति-प्रवण कोमल रसों से पूर्णतः सुसज्जित है। शरण्याकाण्ड और किष्किन्धाकाण्ड दोनों का विस्तार कवितावली और गीतावली में एक-सा ही है। वालकाण्ड में वाल्मीकि की अपेक्षा लोक-रीति और वेद-विधि का वर्णन करते-करते कवि ने जिस उल्लास के साथ रंभ का वर्णन किया है वह अद्भुत है, गलियों में कुंकुम की कीच हो रही है, आकाश में शगर और शरीर उड़ रहा है, वेदध्वनि और दुंदुभि-नाद से समस्त नभ गुंजित है, सुर, किन्नर, गन्धर्व और विबुध मंगल गान कर रहे हैं। वालकाण्ड में ध्यान-विवर्तन के अनन्तर थोड़ी देर के लिए शिशु की लीला और वालरूप का वर्णन है, एक पद में तो विलकुल सूर का अनुकरण लगता है—रघुवर-वाल-छवि कहीं बरनि (२४)। छोटे-छोटे साधर्म्य आकर्षक हैं, कहीं दसरथ के सुकुत रूपा पावपो में रूप की कोपले लगी हैं (२६), कहीं सन्तोष रूपा सूर्य के उदय से आशा रूपा शम्भुकार नष्ट हो जाता है (३७), कहीं चित्त चलबल के पत्ते के समान है (६७), कहीं वेद की मर्यादा को तर्कों ने नष्ट कर दिया है (८४), । कवि ने नायिका के रूप का वर्णन न करके राम के 'नखशिख' में मन लगाया है। यद्यपि 'गीतावली' में रामचरितमानस के-से विशाल रूपक नहीं है फिर भी अप्रस्तुत सौन्दर्य की कुछ सामग्री निश्चय ही दर्शनीय है—

(क) सैह अनुराग लाग गुहिये कहँ मति भूतनयनि दुखार्थी।

तुलसी भमति गली भामिनि उर सो पहिराइ कुलार्थी ॥१५॥

मति-मृगलोचनी का वर्णन 'पार्वती-मंगल' के प्रसंग में ऊपर प्रा चुका है।

(ख) भाल बिसाल ललित लटकन बर, वालबला के चिकुर सोहाए।

मनु दोड़ मुख सनि कूज आये करि, ससिहि मिलन तम के यन आए।

उपमा एक अभूत भई तब जब जननी पटपीठ प्रोवाए।

नील जलब पर उडुगन निरखत तजि सुभाव मनोँ तड़ित छपाए ॥२३॥

कवि ने उपमा के नाम से ऐसी उपप्रेक्षा का निर्माण किया है जो संसार में देखने को नहीं मिलती, नील जलब पर न तो तारागण निकल सकते हैं और न उनको तड़ित छिपा सकती है, इसीलिए तुलसी ने इस सादृश्य को 'उपमा एक अभूत' कहा है और 'तजि सुभाव' वाक्यांश का प्रयोग अलौकिकता के लिए किया है—ध्यान रखना होगा कि इस स्थल पर तड़ित से जननी का संकेत नहीं है प्रत्युत 'पटपीठ' का है; तुलसी में इस प्रकार के सौन्दर्य बड़े अद्भुत तथा मनोहारी हैं।

(ग) इन्हों लही है भानी घन दामिनी दुति मनसिज भरकल सोने ॥ (१४)

१. धन्य उदाहरण—

(क) फंजबलनि पर मनहुँ भोम दस बैठे अचल सु-सदसि बनार्थी।

(ख) पद्मकोस भँह बसे वध मनोरे निज संग तड़ित-अखन-रुचि लाई ॥

राम, सीता और लक्ष्मण का वा जाने देखकर कवि की कल्पना काई भवधान नहीं आती। सभी उनका स्तुति, रति तथा वस्तुतः कहता है। कभी मन, कामिनी और स्वर्ण कला वस्त्र, माया और जीव। जो सौन्दर्य कवि के आध्यात्मिक और मानसिक व्यक्तित्व की प्रभावित करता है उसका उगने प्रनेका कारण दिया है।

(घ) आकररयो तिय-मन समेत हरि, हरयो जनक हियो ।

अयो भगुनि गन सहित, निहुँ लोक विमोह कियो ॥८८॥

महाविन मनकार का यह चमत्कार मन-य है।

(ङ) सुलमानुरभि तिनार छोर दुहि मयन अमिय-मय कियो है बही, रे ।

अयि माखन मियराम सवारै, सखल भुवन छवि मनहुँ मही, रे ॥ १०४ ॥

मानस के आलोक में भी सीता के रूप का बणन करते हुए तुलसीदास ने अपनी कल्पना का ऐसा ही मध्यम प्रयोग किया है, अमय-मय वस्तुओं से प्रस्तुत का निर्माण प्रतिपादित का प्राण है परन्तु यहाँ रूप-रस अति-मास्ति हृदय के उदात्त अनुपम की ही सूचक है।

गीतावली' साहित्यिक सौन्दर्य की दृष्टि से विदोष महत्त्व की है और इसकी भाषायां स 'रामचरितमानस तथा विनय-पत्रिका के साथ रखा जा सकता है। तुलसी की अय रचनाएँ इन तीनों की तुलना में बहुत पिछड़ी हुई हैं। ध्यान देने की बात यह है कि मानस और पत्रिका' बड़े-बड़े रूपों से सुसज्जित थे परन्तु 'गीतावली' में छोटे रूपों में, बड़े ही सूक्ष्म और प्रभावपूर्ण। कुछ उदाहरण देखिए—

(क) करम घोर मुख-मयि आरि मागो राम रतन स भाग्यो ॥१२॥

(ख) सोचन मितु-हु बेहु अमिय घूने ॥ २१ ॥

(ग) महिमा मगी कीन सुकृती की लल-अच विसिषय बाँधी ॥६२॥

(घ) गच्छ मोड़ मागो सकुच पक्ष नैह बहुत प्रेम-अल और ॥६६॥

(ङ) गोमर-कर सुरधेनु नाथ क्यों क्यों परहाय पत्नी क्यों ॥७॥

(च) सोचन-गीर कृपन के मन क्यों रहत निरंतर सोचन कीन ॥२०॥

(छ) हा पुनि लगी लाज पित्रो महे राखि हिय बड़े अधिक हठि मोन ॥२०॥

तुलसी के काव्य-सौन्दर्य में इस विचार का कोई महत्त्व नहीं कि साधम्य की सामग्री से इन्होंने किस प्रकार का निर्माण किया है प्रायः उपमा उत्प्रेक्षा और रूप-एक दूसरे

१ अय कल्पनाएँ देखिए—

(क) इदिर इहु-हरि मध्य जनु सोही ।

(ख) मनहुँ बारिष विषु बीच सविन अति, राजति तडिन निज सहज विछोही ॥

(ग) मानहुँ रति ऋतुनाथ सहित मुनिवेध बनाये है मन ।

(घ) कियो तिनार, सुलमा सुप्रेम मिलि बने जय जित जित मन ॥

(ङ) अमुन प्रयो कियो पडई है विधि मय-लोहा-हु सुल दन ॥

(च) मुनि वेध कियो कियो बहो जोब माय ह ॥

(छ) इदनील, हाटक, मुकुतामनि अनु पहिरे महि हार ॥

से उलझे हुए पड़े हैं। परन्तु यह स्पष्ट है कि तुलसी के समस्त अप्रस्तुत के कई रूप हैं और अप्रस्तुत योजना का आधार प्रायः सूक्ष्म है। यदि प्रस्तुत और अप्रस्तुत के रूप और आकृति पर ही ध्यान दें तो उनका साम्य हमारे मन में अभीष्ट सौन्दर्य नहीं जगा पाता, कवि का यह उद्देश्य भी नहीं है, वह तो सूक्ष्म तन्तुओं के द्वारा मन में प्रभाव जगाना चाहता है सौन्दर्य-मात्र नहीं, इसलिए उसकी अप्रस्तुत योजना मौलिक और मस्तिष्कोद्भूत है। उगार के उदाहरण में प्रस्तुत है दैववशात् नृप-मरण एवं राम का वन-गमन और अप्रस्तुत है चोर का पथिक को मारकर सम्पत्ति लूटकर भाग जाना; यद्यपि दोनों आख्यायिकाओं में या वाक्य-प्रयुक्त व्यक्तियों में कोई स्थूल साम्य नहीं है फिर भी भाग्य को उत्तरदायी और क्रूर बताने के लिये कवि ने 'कर्म-चोर' रूपक बनाया है और संयोगवश 'नृप-पथिक' और 'रामरत्न' भी उतने प्रभावशाली हैं। राम वस्तुतः चिर-काम्य अमूल्य मणि है, इस संसार में आने जाने वाले सामान्य व्यक्ति के समान राजा दशरथ एक पथिक ही तो है जो अपनी यात्रा में उस अमूल्य रत्न को लेकर निकले अपने को प्रसन्न और सुखी बनाये हुए परन्तु दुष्ट दैव ने उनसे वह प्राणों से भी प्यारा रत्न छीन लिया और इस छीना-फट्टी में राजा के प्राण भी जले गये। राम की भक्तिकृता और दशरथ का स्नेह तो इन छोटे-छोटे रूपकों से सप्रभाव अभिव्यक्त हुआ ही है, उस घटना का सारा उत्तरदायित्व कठोर दैव पर भी भलीभाँति आरोपित है। दूसरे उदाहरण में नेत्रों को क्षिप्त और दर्शन को अमृत-श्रीपथि बतलाकर जो प्रभाव अंकित किया गया है वह लोचन और शिशु के आकार, रूप और धुँएँ से भिन्नान्त स्वतन्त्र है। इसी प्रकार जिन नेत्रों में आँसु भरे हुए हैं उनका वर्णन तुलसी ने एक से अधिक स्थान पर उसी अप्रस्तुत सामग्री से किया है; प्रेम के अग्र एक और अग्रसे दैन्य और परवशता के सूचक है वृक्षरी और स्मृति के सरस संकेत, और बिरह में जितनी वेदना अधिक होती है उतना ही अश्रु-वेप कम होता है, इसलिए नेत्र उस रूप में दीन के समान है जिसके पास स्नेहमय जीवन की स्मृति के रूप में केवल कुछ जल-कण ही शेष हैं और जिनकी निरन्तर रक्षा उसका गौरव है, तुलसी को यह अप्रस्तुत बहुत ही पसन्द है और इसका उपयोग वे सार्विक बिरह संतप्त नेत्रों के वर्णन में करते हैं, 'रामचरित मानस' में भी सीता के नेत्राश्रु का ऐसा ही वर्णन है—

लोचन जल रहु लोचन कोना ।

जैसे परम कृपिव कर सोना ।

'गीतावली' में सौन्दर्य-वर्णन पहले दो काण्डों में ही है आगे चलकर तो बुद्धि का प्राबल्य हो गया है और दार्शनिकता ने तुलसी की अप्रस्तुत योजना को सजाने का प्रयत्न किया है। सुन्दरकाण्ड में दो उदाहरण बहुत सुन्दर हैं—

(क) बहु राखसी सहित तरु के तर तुम्हरे बिरह निज जनम विगोबति ।

मनहुँ दुष्ट इंद्रिय संकट महँ बुद्धि विवेक-उदय समु जेवति ॥१०॥

(ख) बिरह विषम विष-धैलि यही जर, ते सुख सकल सुभाय बहे री ।

सोइ सौंनिने लागि मनसिज के रहै नयन निज रहै नही री ॥४६॥

'मानस' में जब हनुमान ने विभीषण से पूछा कि तुम इस दुष्ट नगरी में कैसे

रहते हैं तो उन्होंने उत्तर दिया कि हमारा जीवन रागों के बोध में उसी प्रकार है जैसे दान के मध्य जीमः। गीतावली में निराश्रितों दुष्ट इन्द्रियों ह और गीता बुद्धि है जो राम-रूपी विवेक के उदय का मार्ग देग रही है, यह अग्रस्तुत सूत्र है अर्थात् मानस का अग्रस्तुत रूप और गुणवर्धन। अस्तुतुत तुलसी की दृष्टि मनि या बुद्धि को अनेक स्मरणों पर नारी का रूप देती है, उमका कल्याण विवेक के उपयोग में है और उमका अर्थात् इन्द्रियों की अशीतता में, एवं अग्रस्तुत-योजना के द्वारा भी गोष्वासीयी पाठक को सत्य का निर्देश कर देत है। अग्रस्तुत-योजना की यही सफलता है कि वह कवि व सूत्र अशीत की स्थायी एवं प्रभावपूर्ण छाप पाठक के मन पर अनात भाव से अर्जित कर दे।

रामचरितमानस

'रामचरितमानस' और 'विनय-पत्रिका' गोष्वासीयी की प्रौढ़तम रचनाएं हैं। विनय-पत्रिका अर्थात् ज्ञानरत्न से अन्तिम कवि है तथापि वह आत्मविवेक अर्थात् है सामाजिक उत्तरी नहीं, तुलसी ने समाज के कल्याण के लिए जिस विचारधारा का उद्भव किया उसकी परिणति मानस में है। 'मानस' तुलसी की समष्टिगत छापना का पारन उच्छ्वास है तो 'पत्रिका' उनकी व्यक्तिगत छापना का निम्न उद्गार। अतः साहित्यिक सोच की दृष्टि से 'मानस' उत्तरी कला की सीमा है। उनका व्यक्ति-वर्णन प्रसार को प्राप्त करके अनेकांगी अभिव्यक्ति में दलित है।

'मानस' में तुलसीदास के विचार और भाव-सम्बन्धी इतने अधिक सूत्र मिलते हैं कि उनका आकलन असम्भव नहीं तो कठिन अवसर है। तत्कालीन सिद्ध-समाज के सम्मुख परम्परागत और समाजालीन जितनी सामग्रियों की उग्र सबका अनापान उपयोग 'मानस' में मिल जाता है, प्रत्येक शब्द और प्रत्येक वाक्य अनेकानेक के सूत्र प्रस्तुत कर सकता है और यह सिद्ध करता है कि तुलसीदास एक व्यक्ति का नाम नहीं अस्तुतुत उस काल की सर्वांगीण और सर्वोत्तम अभिव्यक्ति का एक विनिष्ट पर्याय है, नात या अनात भाव से प्रत्येक भाव और विचार को सामयिक दृष्टि से उचित स्थान 'रामचरित मानस' में मिल गया है। तुलसी समाज की समस्त छापना का निदान जानते थे और वे इस तथ्य से भी अवगत थे कि उनकी विश्व अभिव्यक्ति का समाज पर किन्ता और कैसा प्रभाव पड़ेगा। हिन्दी साहित्य में तुलसी जैसा सचेत कवि दूसरा नहीं हुआ, उनको अपनी औपधि और उनके प्रभाव का पूरा अवधान था, रोग की दादगु दशा देखकर भी वे विचलित नहीं हुए अस्तुतुत अत्यन्त अर्थपूर्ण अपनी ममता योग्यता से उनका उपचार किया और उनको पर्याप्त सफलता भी प्राप्त हुई। 'मानस' में प्रस्तुत अग्रस्तुत-सामग्री इसी निष्कर्ष को दृढ़ बनाती है।

प्राकृत जन हारचरित 'मानस' का मुख्य लक्ष्य है तुलसी भगवान् की उन सीताओं का वर्णन कर रहे हैं जो उन्होंने मानव-गरीर धारण करके की थीं, अतः इस वर्णन में यथाय और आदर दोनों का समावेश है और अनात की यथाय से आदर्श की ओर जाने का सकेत स्वतन्त्र उपलब्ध हो जाता है, यथाय तुलसी के 'प्राकृत' शब्द

में सन्निहित है, और आदर्श उनके 'हरिचरित' में छलक रहा है। यदि 'मानस' की कथा अतीतिक भावभूमि पर आप्रति रहती तो सम्भवतः सुती को मोह न होता परन्तु पाठक को ग्रहण हो जाती। अतः 'कल्प'-वेद से कथा के वर्णन में कुछ अन्तर करके तलसी ने उसको समयोचित रूप दिया। जीवन की विषमता, काल की कठोरता और विधि की वामता के कारण प्रहार-जर्जर मानव जब 'रामचरितमानस' को पढ़ता है तो भगवदवतार राम के जीवन में इन घषेडों का पूर्वरूप देखकर उसे धैर्य प्राप्त होता है और फिर मन में श्रद्धा का संचार करके वह उसी मार्ग को दृढ़ता से ग्रहण कर लेता है जो राम ने स्वयं अरनाया था; वही कवि का उद्देश्य है। तुलसी के शब्दों में 'रघुवंश-भरि राम शमीझनोषित दीनता का प्राकृत व्यवहार करते हुए भी धैर्यशालियों के मन में विरक्ति को ही दूध करते हैं—

गुनातीत सचराचर स्वामी । राम उमा सब अंतरजामी ।

कामिन्हू कं दीनता देखार्ह । घोरहू के मन विरति दूढ़ार्ह ॥ (अरण्यकाण्ड)
काव्य में कामी, लोभो आदि के समान आचरण करते हुए भी उस माया को स्व-बशीभूत करने वाले राम कामी, लोभो और नीर सबके समान रूप से प्रावर्ध प्रबलमदन हैं और सभी तद्गत होकर उनकी निरुपाधि भक्ति प्राप्त कर सकते हैं—

कामिहि नारि पिप्रारि जिमि, लोभिहि प्रिय जिमि दाम ।

तिमि द्युनाथ निरन्तर प्रिय लागहु मोहि राम ॥ (उत्तरकाण्ड)
इसी हेतु 'मानस' की कथा 'मंगल करण, कलिमल हरनि' तथा 'मुरसहि-सम सब कहैं हित' है।

अस्तु, 'मानस' की कथा के प्रस्तुत पक्ष में दो अंग हुए, प्राकृत तथा चरित, अप्रस्तुत पक्ष में भी इनको स्पष्टतर रीति से देखा जा सकता है। 'मानस' का अप्रस्तुत पक्ष प्राकृत और पीराणिक (शास्त्रीय) सामग्री के नीर-क्षीर मिश्रण के मन्थन का सुपरिणाम है। लोक-जीवन से अप्रस्तुत सामग्री लेते हुए तुलसी ने पद्यपि 'बदरिया' बनने का कभी प्रयास नहीं किया और न 'सूप' लेकर वे बोरे को उड़ाकर सार ग्रहण करने में ही लगे रहे फिर भी रामचरितमानस में ऐसी सामग्री की अल्पता नहीं जो कवि का लोक-जीवन से सुपरिचय तो स्पष्ट करती ही है सामान्य पाठक को अपतेपन की भावना देकर उसे अनुकूल भी बना लेती है। इस सामग्री के अनेक वर्ग हो सकते हैं। एक वर्ग कवि का पशु-पक्षी-जगत तक प्रसार घोषित करता है—

(क) गयेछ सहमि नहि कछु कहि आवा ।

जनु सचान वन भपटेउ तावा ॥ (अयोध्याकाण्ड)

(ख) सहमि परेउ नलि सिधिनिहि मनहु बृद्ध पवराजु ।

(ग) चलइ जोंक जस बफ गति जद्यपि सलिलु समान ॥

(घ) कहि न जाइ कछु हृदयें विपादु ।

मनहुं मृगी सुनि केहरि नादु ॥

(ङ) नयन सँजल तन घरघर कांपी ।

माँजहि खाइ भीद जनु माँपी ॥

(च) सो दसमीस स्वाँ की नाइ ।

इन उत चिनइ चला भटिहाइ । (अरध्याकाण्ड)

(छ) अथम निमाअर गोहे जाई ।

जिमि भलेछ बस बजियाँ पाई ।

(ज) करनि बिलाप जानि नभ सीता ।

अथाय बिवग जनु भूयो सभौता ।

इन अग्रस्तुतों में चारों वृत्त वासी मौलिकता तो नहीं है परंतु कवि का सूक्ष्म निरीक्षण अत्यंत व्यक्त होता है, प्रायः यह सामग्री साहित्यिक पाठक के लिए निराला नवीन नहीं है कवि ने जिस भावामिव्यक्ति के लिए इसका प्रयोग किया है उसमें वह पूर्ण सफल है। रात्रि की स्वान बनाना उठने काय की मोचता, उसकी भयकरता कायरता तथा हृष्या की सपन व्यंजना है निजाचर हस्तगता सीता की समानता स्नेहपूर्ण कविता गाय में बतलाने हुए कवि ने तन्नामीन भद्राज का एक दृश्य विचित्र तो प्रस्तुत किया हो है सीता की परवर्णना, निरीहता, दीनता का भी सज्जन के मन का उत्तजिन करन जाता रूप उपस्थित कर दिया है। कुछ तारीखी आनंदार्थों की अग्रस्तुत बमाने माने विचित्र देखता—

(ए) बलवि उठेउ सुनि हृदय बटोर ।

जनु छुड़ गये पाक अरतोर ॥ (अयोध्याकाण्ड)

(ब) मगर व्यापि गई बात सुतोछी ।

छुअत बड़ी जनु भय तन ओछी ॥

‘बानतोड’ और ‘बलिव बया’ से कवि स्वयं पीड़ित रहा या या नहीं, इसकी सोच हमारा उद्देश्य नहीं परंतु हमको इस बात पर ध्यान देना पड़ेगा कि ये दोनों अग्रस्तुत मौलिक ह तथा प्राकृत हैं कवि ने इनका प्रयोग परिहार की भावना से नहीं प्रस्तुत गम्भीरतम परिस्थिति में किया है और ये असीम व्यञ्जना में आगाहीत सफल रहे हैं। मानसिकता की दृष्टि में वनस्पति जगत् के कुछ अग्रस्तुत भी प्रायः ये—

(क) बियरन भयेउ निपट नरपासू ।

बातिनि हनेउ मगहू तद लासू ॥ (अयोध्याकाण्ड)

(ख) सनि भये विकल सकल नर-नारी ।

बेलि निटप जिमि बेलि बचारी ॥

(ग) इहो कुम्हव्यतिआ कीउ नहौ ।

जे तरजनी वेनि मरि जाहौ ॥ (बालकाण्ड)

इन मौलिक प्राकृत अग्रस्तुता की विशेषता यह है कि ये केवल भावविशेष की अभिव्यक्ति के लिए ही प्रयुक्त हैं कवि ने विस्तार करके इनके वच (रूप वच, उपमेया-वच आदि) नहीं बनाये इनका मूलोपयोग भावविशेष का भवन है।

उपयुक्त अग्रस्तुता में कवि स्वभाववश अक्षररूप या प्रयत्नपूर्वक — यह कहना कठिन है। परंतु कुछ अग्रस्तुत-योजना ऐसी है जो कवि के संवेद प्रपन्न की साक्षिणी है। गोस्वामी जी अपने समय के साम्प्रदायिक ‘पावा’ के बट्टर विरोधी थे और उनकी

दम्भमूल जानकर उनके अभिजाप से समाज को बचाना चाहते थे । अन्य रचनाओं में इन पन्थों का जो तिरस्कार किया गया है उसकी चर्चा ऊपर हो चुकी है, उनमें उप-देशमूलक शैली के आश्रय से तिरस्कार्य वस्तु को प्रस्तुत रूप में गहरा किया है, परन्तु 'मानस' में सर्वप्रथम काव्यात्मक प्रयोग है, अतः तिरस्कार्य विषय को अप्रस्तुत बनाकर उसके प्रति मन में त्याग एवं निन्दा की भावना जगाई गई है—

- (क) लामहि फुमुख वचन सुभ कैसे ।
मगह मयादिक तीरथ जैसे ॥ (अयोध्याकाण्ड)
- (ख) जिमि कुलीन सिय साधु सयानी ।
पति देवता करम मन जानी ।
रहे करम बस परिहर नाह ।
सचिय हुबय तिमि दास्य दाह ॥
- (ग) पंडित नगर सचिव संकुचाई ।
जनु मारेसि गुर घाँस्य गायी ॥
- (घ) जे परिहरि हरि-हर-चरण, भजहि भूतगन घोर ।
तिन्ह कह भति मोहि देउ विधि, जीं जननी भस मोर ॥
- (ङ) तजि धुति पंथु वाम पय चलहीं ।
बंचक विरचि थेंपु जगु छलहीं ॥
तिन्ह कह भति मोहि संकय देऊ ।
भजनी जीं ऐह जानहुं भेऊ ॥
- (च) भरत वरस देखत पुलेउ, मग लोगन्ह कर भागु ।
जनु सिंचत वासिन्ह भयेउ, विधि बस सुलभ प्रयागु ॥
- (छ) माया-छन्न न देखिये, जैसे निर्गुन ब्रह्म ॥ (अरण्यकाण्ड)
- (ज) हरित भूमि तृन-संकुल, समूभि परहि नहि पंथ ।
जिमि पार्श्व विवाद ते, गुप्त होहि सबग्रन्थ ॥
- (झ) मसक दंस बीते ह्रिम प्राप्ता ।
जिमि द्विन प्रोह किए कुल नाप्ता ॥

वर्षा और शरद के वर्णन में जिस उपदेशात्मक अप्रस्तुत सामग्री का प्रयोग है वह परम्परागत है, परन्तु उपर्युक्त सामग्री अधिकोक्तः मौलिक है । अपने सम्प्रदायवालों को स्वर्ग तथा विरोधियों को नारकीय यातना दिलाना तो धर्मापदेशकों का सर्वत्र ध्येय रहा है, तुलसी की दृष्टि इतनी संकीर्ण नहीं । वे समाज-विरोधी तत्त्वों के उन्मूलन में दया का व्यवहार नहीं करते । श्रुति-सम्मत हरि-भक्त पथ को त्यागकर अनेक मतान्तरों में भटकनेवाले बन्धक तथा भूत दम्भियों को तर्क से पराजित नहीं किया जा सकता, परन्तु उनके आचरण से उत्पन्न होनेवाले सर्वनाश की उपेक्षा भी उचित नहीं । अतः एव मोक्षायामी जी उसका काव्यात्मक रीति से निराकरण करते हैं । भरत की आत्म-प्लानि में भूत-जनोपासकों और वाम-मायियों की भर्त्सना तुलसी का सबसे कठोर उद्गार है ; मगध, सिंहलद्वीप तथा निर्गुण ब्रह्म पर उन्होंने व्यंग्यमात्र किया है—निर्गुण ब्रह्म

का यह परिहास प्रत्यन्त साहित्यिक है—‘कमन-मन के कोमल तथा स्निग्ध प्रसार के भीतर जल की अनन्त राशि भ्रान्छादिष्ट है ठीक उसी प्रकार जैस माया के भीतर निगुण ब्रह्म इनका रहस्य कोई नहीं जानता । भाष किसी समय वेद विरोधियों का वेद रह चुका है बौद्धमत का विह्वल रूप यहाँ पनपा और बड़ियातू दुष्मा, मुसलमाना शासन में पूर्वी उत्तर प्रदेय तथा पश्चिमी बंगाल की सीमा पर प्रेमकपाई गावर युवको को निधिय तथा स्नेह बनादेवाले सभ-कहानीकार जम गये और मगध सभ वेद का विरोध तथा स्वेच्छाचार का प्रचार हुआ रहा, मगध का प्रतिष्थ ‘मगहर’ भी काशी के निकट था जहाँ बबौरजी अपने अन्तिम दिन बिजाने सिफ इसलिये गये थे कि जनता के उस विद्वान का पण्डन कर सकें कि मगहर में गरीर छोड़ने पर नरक मिलता है । तुलसी दीर्घ का महत्त्व जानने से, इसलिये कुनीर्य का प्रभाव भी उनकी दृष्टि से छिपा न था । भाष उल्लाने ‘मगह तथा सिहू’ दोनों की तुल्यता ध्वनि की है । ‘मिहल’ शब्द से सभा का मय सेना उचित नहीं, प्रत्युत मिहल लोक-कहानीकार मुसलमान प्रचारको का स्वयं कथाम है—जहाँ भी इसकी स्थिति हो, जायसी के लिए सिहल साधना की पावनममि है जहाँ जाकर साधक वेदविरोध की शक्ति का सुधय कर सकता है, तुलसी के लिए सिहल उस अभागी भूमि का नाम है जहाँ परम्परागत शत्रु सम्कारों को त्यागकर पद्मभ्रष्ट दम्भी समाज का अभिघात बनता सोचना है ।

लोक जीवन से लिया ‘रामचरितमानस’ में एक अप्रस्तुत अवसर ऐसा है जो शत्रुताओं से भिन्न लगता है, कदाचिन् यह मोतिव न हो, उसमें एक अप्रस्तुत के स्थान पर ‘बच’ का उपयोग है और जिस जीवन से सहायता ली गई है वह या उसका सन्धीय प्रयत्न उपलब्ध नहीं होता, उसमें उपाया या उत्पन्ना के स्थान पर साधन-क है—

मातु-कुमति-बड़ई अपमूषा । तँहि हमार हित कीह अप्रता ॥

बलि-कुकाठ कर काह कुमनू । माडि अवय पड़ि कडि कुमनू ॥

मोहि लखि सेहु कुठाटु तँहि ठाटा । पावेसि सपु जग बाटह बाटा ॥

(अयोध्याकाण्ड)

साग रूपको का उपयोग तुलसी में बहुत है और ‘मानस’ में भी अपरिमित है, परन्तु साग रूपका का निर्माण प्राकृत मौलिक अप्रस्तुतों से नहीं हुआ, उपयुक्त उदाहरण अपवाद की कोटि में आवेगा । इस उद्देश्य में कवक का साधारण है ‘मातु-कुमति’ अपवाद केवल ‘कुमति’ कवि न व्यक्त को निर्दोष टट्टाउते हुए उसकी मति का रूप के लिए उत्तरदायी मानता है, मगध की मति में ही मिरा ने विषय उत्पन्न कर दिया था, मगध की विमति से बँकेयी में कुमति आई मही मति विभ्रम पावों का कारक है इसीलिए तुलसी ने ‘पावनी मगध’ में ‘कवि मति मुगलोचनि’ को साधुवाद दिया है, और इसी हेतु बंदिश कवि ने भी ‘तथा मेधा’ नामी मुमति के विकास को सर्वोपरि

१ प्रेमपाट पटझोरि गौरि-हर-गुन मनि ।

भगलहार रचेउ कवि-मनि मगलोचनि ॥

२ धियो यो न श्रचोवयान् ।

३ यां मेधा देवगणा पितरन्चोपासने ।

तथा मामघ मेधपाज्जे मेधाविन कुस स्वाहा ।

महत्त्व प्रदान किया है, वैदिक विचारधारा के ये सूक्ष्म सूत्र मननीय हैं ।

‘रामचरितमानस’ में कतिपय स्थलों पर ही साहित्यिक अप्रस्तुतों का उपयोग हुआ है, कदाचित् इसलिए कि कवि इस कृति को सर्वसामान्य के हितार्थ लिख रहा था; वस्तुतः काव्य में सौन्दर्य बाह्य वस्तु पर उतना निर्भर नहीं जितना कि आन्तरिक पर, अतः महान् सन्देश के अभिप्राय में कोई भी कृति महान् नहीं बन सकती भले ही कवि उसको पूर्ण मगोयोग से सजाता रहे । आकृति की अभिरामता में भी वस्तुहीना नारी नग्नता में भयंकर तथा घृणास्पद लगती है क्योंकि वस्त्रों की वृत्ति उसके मनोभाव घट-एव व्यक्तित्व की निर्देशिका है; इसी प्रकार अनेक काव्यात्मकारों से विभूषित वाणी व्यर्थ है यदि उसमें रामनाम का सार्विक उद्गार नहीं है । केवल प्रसंकारहीन काव्य को नग्न मानते हैं, तुलसी सन्देशहीन या भावमंडहीन को; केवल वाह्यालंकार में विश्वासी है, तुलसी आन्तरिक सौन्दर्य में । ‘मानस’ में एक से अधिक स्थलों पर तुलसीदास ने अपने इस मत का समर्थ प्रतिपादन किया है—

- (क) भक्तित्व विचित्र तुकवि कृत जोक ।
 राम नाम बिनु सोह न लोह ॥
 बिधुपहनी सय भाँति सँवारी ।
 सोह न पसन बिना पर नारी ॥
 सब गुन रहित सुकवि कृत बानी ।
 राम नाम जस अंफित जानी ॥
 सादर कहँहि सुनँहि धुध ताही ॥
 मधुकर सरित संगत गुनप्राही ॥ (बालकाण्ड)
- (ख) राम नाम बिनु मिरा न सोहा ।
 बेखु विचारि त्यागि मर मोहा ॥
 बसनहीन नहिँ सोह सुरारी ।
 सय भूषन भूषित वर नारी ॥ (सुन्दरकाण्ड)

तुलसी को काव्य-सौन्दर्य से घृणा नहीं है, परन्तु वे मूल्यों का विपर्यय पसन्द नहीं करते; जिसका जितना महत्त्व है उतना ही उसको स्थान मिलना चाहिए । ‘मानस’ में काव्यालंकार का मनोरम सौन्दर्य तो प्राप्त है ही, काव्यशास्त्र की कई वस्तुएँ भी अप्रस्तुत बनकर आ गई हैं :—

- (क) आश्रम सागर-सांत-रस, पूरन पावन पायु ।
 सेव बनहुँ कल्ला-भरित, लिऐ जाहिँ रघुनायु ॥ (अयोध्याकाण्ड)
- (ख) प्रभु प्रलाप सुनि कान, बिकल भए वालर-निकर ।
 आइ गएउ हनुमान, जिमि कल्ला महँ बोररस ॥ (लंकाकाण्ड)

परन्तु इन प्रसंगों में ‘रस’ शब्द का प्रयोग किसी भी साहित्यिक दृष्टि से नहीं किया गया, केवल भावों के सम्मिलन का ही चेतक है; निम्न स्थलों से तुलना की जा सकती है—

(क) सानुज मीम भनेत प्रभु राजत धरनकुटीर ।
मगनि जानु बराग्य जनु सोहत धरें सरीर ॥ (प्रयोध्याकाण्ड)

(ख) प्रभु मिलत अनुजहि सोह मो पहि जात नहि उपमा कहौ ।

जनु प्रम बरु सिंगार तनु धरि मिले धर मुपमा सही ॥ (उत्तरकाण्ड)

तुलसी ने 'उपमा' शब्द का तो प्राचीन रचना में अनेक बार प्रयोग किया ही है 'वक्रोक्ति' तथा 'प्रयुत्तर' भी एक-एक बार प्रायः ह और इनका प्रयोग बड़ा रोचक है। रघुवीर-रूप भगद जय रावण की राजसभा में गया तो राजनीति का पालन करते हुए भी उसने वक्रोक्तियों से रावण का हृदय विद्ध कर दिया, जब भगद के उन वाग्मणों को रावण प्रयुत्तर रूपी सँझासों से सावधान होकर निभाने लगा—

बक उरिष धनु, वचन सर, हृदय बहेउ रिपु कीस ।

प्रति उत्तर सदसहि मनहु, काइन भट बससीस ॥ (लकाकाण्ड)

प्रतिपत्नी से प्रुप्त करते हुए जब किसी क हृदय में घुल पग जात ह तो उनकी धर्म से बाहर निकलकर गज का उपचार होता है बाग्युद में रावण धायल हो गया, भगद के ब्यस्य वचन उसके मानस को जजर करन लगे सब उस बोधा ने स्वयं ब्यस्य द्वारा प्रयुत्तर गते हुए माना अपने मनस्थल से निकलकर उन शरा का अपने शत्रु पर प्रयोग किया ।

साहित्य में नारी का एक विशेष स्थान रहा है हिन्दी के अनेक-साहित्य में भी नारी सामान्य पाठक का भी ध्यान आकृष्ट करती है तुलसी की नारी विषमक उक्तियों विद्वानों क विचार का विषय है। प्रस्तुत पत्र में तुलसी ने नारी के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है वह तो प्रसिद्ध ही है, अप्रस्तुत पक्ष में उनके कथन माननीय ह। 'रामचरित मानस' क निम्नलिखित स्थल देखिए—

(क) निज प्रनिर्विषु बहर गहि जाई ।

जाति न जाइ नारि गनि माई ॥

(ख) बाह न पावकु जारि सक, का न समुद्र समाइ ।

का न करइ अकला प्रबल, बेहि जग वासु न साइ ॥

(ग) मुनि मुनि कह पुरान धृतिसदा ।

भोह विपिन कह नारि-वसता ॥

अप, तप, भेम जतालख भारी ।

होय प्रीयम साथ ताव नारी ॥

काम, क्रोध, मद, मत्सर, भेका ।

इहहि हरष प्रद करवा एका ॥

दुर्पासना कुमुद समुदाई ।

निह कहें सरत सदा मुखदाई ॥

धम सजल सतिमीष्ट बृन्दा ।

होइ हिम तिहहि रहै गुन मदा ॥

पुनि ममता-जवास बहुताई ।

पलुहइ नारि सिसिर श्रुतु पाई ॥

विशेष प्रसंग में सामान्य कथन की अनुयुक्ति उस प्रस्तुत को समर्थ बनाने वाली अप्रस्तुत शक्ति है। तुलसी ने नारी का ऐसा ही उपयोग किया है, वस्तुतः वह वर्ण्य विषय नहीं, प्रत्युत वर्ण्य विषय का समर्थक विषय है। कवि ने जिस प्रकार के रूपक बनाये हैं वे स्थूल रूप, रंग, आकार आदि की दृष्टि से तो अत्यन्त सूक्ष्म हैं, परन्तु सूक्ष्म प्रभाव उत्पन्न करने में नितान्त सक्षम हैं; नारी को वसन्त, ग्रीष्म, वर्षा आदि ऋतुओं का रूप देकर कवि यह सिद्ध करना चाहता है कि नारी हर मौसम में पुरुष को प्रभावित करके मन, यत्न और कर्म पर अपनी छाप लगाती रहती है, सामान्य दृष्टि से ऐसा लगनेवाला मानो वे रूपक बुद्धि-व्यायाम का परिणाम हैं परन्तु सम्पूर्ण वर्णन का अभिप्राय हृदयंगम करने पर कवि द्वारा प्रतिष्ठित नारी का सार्वकालीन अनिवार्य प्रभाव पाठक को स्वीकार्य बन जाता है।

तुलसी के साथ रूपकों की इसी दृष्टि से देखना चाहिये, उनका लक्ष्य पाठक के मन पर संकलित प्रभाव अंकित कर देना है इसलिए उनमें रूप-साम्य, रंग-साम्य, आकृति-साम्य या शब्द-साम्य नहीं मिलता अर्थात् न उनका उपयोग शब्द-चमत्कार के लिए हुआ है और न रूप-गुण-मूलक अर्थ-चमत्कार के विमित्त, उनका प्रयोजन तो क्रिया-साम्य या फल-साम्य मात्र ही है और इस फल-साम्य में कवि का एकमात्र उद्देश्य पाठक के मन को निरुपाधि भगवद्भजन की ओर प्रेरित करना है, यतः ये रूपक भगवद्भजन के मास-पास ही व्याप्त मिलते हैं। 'रामचरितमानस' में साथ रूपकों की यह छवि दर्शनीय है—

(क) मुदमगलमय संत समान् ।

जो जग जंगम तीरथराज् ॥

रामभगति जहें सुरसरि-धारा ।

सरसै ब्रह्म-विचार प्रचारा ॥

विधि-विधेय-मय कलि-मल-हरनी ।

करम-कथा रचिनंदिनि बरनी ॥

हरि-हर-कथा विराजति बेनी ।

सुनत सुलस मुद-मंगल देनी ॥

बद-बिस्वासु अवल निज घरमा ।

तीरथ साज समान् सुकरमा ॥ (बालकाण्ड)

(ख) प्रात प्रातकृत करि रघुराई । तीरथराज् बीख प्रभु जाई ॥

सज्जि सत्य, बड़ा प्रिय नारी । भाषव तरिस भीतु हितकारी ॥

चारि पदारथ भरा अंठारु । पुन्य प्रदेश देस प्रति चाह ॥

छेत्र अपभु महुँ गाढ़ सुहावा । सपनेहुँ नहिँ प्रतिपच्छिनु पावा ॥

सेन सकल तीरथ बर वीरा । फलुव अयोध-दलम रनवीरा ॥

सगम सपावन सुदि सोहा । उनु अणवपट मुनि अनु मोहा ॥
 चर जमु अह मग तरमा । दोस हारि बुध बारिध भया ॥

(मदोदगाराण)

(ग) सौरज घोरज तोहि रथ धारा । सत्य मोन दुष्ट ध्वजा पगारा ॥
 यत विवेक रम परहित धारे । क्षमा ब्या समता रन भारे ॥
 ईस भजन सारथी भुजाना । विरति यम सतीस बाना ॥
 शन परमु, अथ गतिन प्रचण्ड । वर विमान वज्रि बादरा ॥
 समल अघन मन श्रोय समाना । समजम निधम मितोमृत माना ॥
 बयल अमेव जित्र गुर पुत्रा । एहि सत विजय उपाय न हूत्रा ॥
 सत्ता यममय अत रथ जावे । जोता रहें न बतहुं न्यु ताके ॥

(सकाहाण्ड)

इन शब्दों में एक पंक्त प्रायः भूत हाता है और दूसरा भ्रूत, प्रभूत और भ्रम स्तुत में इन घोर गुण का कोई साम्य नहीं, परन्तु उभाव या एक की विशेषता प्राप्य है, कवि का लक्ष्य पाठन का मन में प्रवृत्त करना है। आयवी आदि कविया ने इस प्रकार के शब्दों पर मुद्रा व सौन्दर्य से अपने शब्द की खजाणा है और प्रायः इन्तामी सत्त्वनि के बीच पृथ धाति अस्तुत बनकर आये हैं। तुलना का उद्देश्य काव्य की सजावट नहीं है और न के सामर्थ्य काकार विचार को कोई महत्त्व देते थे। इसलिए उनकी अस्तुत नामकी सजावट अत सूक्ष्म है—भूत शब्दों के स्थान पर भ्रूत गुणों का उपाय किया गया है।

यह आवश्यक नहीं कि अग प्रत्यय की इस तुलना में रूपक अतकार का उप योग किया जाय। सापेक्षभूतक सौन्दर्य में सबसे निबलत उपाय है, इसके अन्तर्गत अस्तुत अविन तथा अस्तुत 'हीन' होता है, अत हीन गुण की अधिक गुण के समान बलताकर हीन गुण का उत्थान किया जाता है। उल्लेख उपाय से बलवती है, इसके अन्तर्गत अस्तुत समानप्राय गुणवाला होता है इसीलिए अस्तुत को देखकर अस्तुत की सम्भावना विषय है। एक, उपाय और उल्लेख दोनों से बलवत्तर है गुण का इतना अधिक साम्य होना है कि अस्तुत और अस्तुत में कोई भेद नहीं रहता, इसी हेतु एक की अपेक्षा गुण के सौन्दर्य के रूपक का अधिक प्रयोग कविजन किया करते हैं। भक्ति काव्य इसी हेतु अतकार की दृष्टि से रूपक का भूत था, उस समय उपाय और उल्लेख की अनल्पता में भी रूपक का साधनाय या और रूप-गुण की अपेक्षा प्रभाव फल पर कवि की दृष्टि अधिक थी। तुलसी के रूपक विशेष ध्यान देने योग्य है प्रायः उनका भूतव व्यतिरेक की ओर है। कुछ रूपक तो व्यतिरेक ही बन गये हैं। व्यतिरेक में रूपक से भी अधिक बल उस समय आता है जब वह प्रभाव या फल पर दृष्टि हो। तुलसी ने इसलिये 'मानस' में व्यतिरेक का स्थान-स्थान पर गभ्य या प्रत्यक्ष प्रयोग किया है—

नय विषु विमत तात जमु तोरा । रघुवर चिकर कुमुद भकोरा ॥
 उदित सदा श्रेष्ठहि बजहें या । पटिहि न जग भ्रम दिन दिन दूना ॥

मोक-तिलोक प्रीति प्रति करहीं । प्रभु-अताप-रवि छविहि न हरिहीं ॥
निशि-दिन सुखद सदा खब काहू । प्रतिहि न कैफइ करतवु राहू ॥
पूरन राम-सुप्रेम-पियूषा । गुर-अवमान-दोष नहि हूषा ॥

(अयोध्याकाण्ड)

तत्त्वदर्शी कवि स्वानुभूति को समाज की सम्पत्ति बनाने के लिए उसको प्रसा-
धित करके पाठक के समक्ष उपस्थित करते हैं, उनका उद्देश्य चमत्कार कदापि नहीं
होता, फिर भी उनके काव्य में सौन्दर्य को अनेक नवीन विधाएँ अनायास ही अवतरित
हो जाती हैं । तुलसी जैसे महान् कवि के लिए यह निर्विवाद है कि उनका काव्य उनके
आत्मविकास का ही शब्द चित्र है, जो सन्देश उनके अन्तःकरण में प्रतिध्वनित हो
रहा था उसको जन-जन तक पहुँचाने के लिए उन्होंने रामकथा का आश्रय लिया,
उनके काव्य का सौन्दर्य उनके आन्तरिक उत्साह की ही छाया है, अतः उदासीन रहने
पर भी उत्साह-द्योतक-रत्नराशि 'मानस' में प्रतिपद दृग्गत हो जाती है । इस सौन्दर्य
को शास्त्रीय नामों से अतिरिक्त किया जा सकता है, परन्तु यह सर्वत्र आवश्यक नहीं,
उपमा, उपमेया, रूपक, व्यतिरेक या दृष्टान्त, उदाहरण आदि तो परम्परा के सौन्दर्य के
ही नाम हैं । मौलिक सौन्दर्यनाम की धपेसा नहीं रखता । 'मानस' का एक स्थल देखिए—

तात विचार करहु मन माहीं । सोधु जोगु बसतवु नृप नाहीं ॥

सोचिअ विप्र जो देख-विहीना । सजि निज घरमु विषय लपलीना ॥

सोचिअ नृपति जो नीति न जाना । जेहि न प्रजा प्रिय प्राप्त समाना ॥

सोचिअ बयसु कृपन धनवानु । जो न अतिथि सिव भगत मुजानु ॥

सोचिअ सुदु विप्र अवमाना । मुख्य मान प्रिय ज्ञान-मुसानी ॥

सोचिअ पुनि पति बंक्क नारी । कुटिल कलह-प्रिय इच्छाचारी ॥

सोचिअ बटु निज सतु परिहरई । जो नहि गुर-अपसु अनुसरई ॥

सोचिअ गृही जो मोह वस, करइ करम पय त्याग ।

सोचिअ जती प्रपञ्च-रत, बिगत बिकेक विराग ॥

(अयोध्याकाण्ड)

दशरथ की मृत्यु के उपरान्त जब भरत अयोध्या आये तो उनकी मानसिक दशा अच्छी
न रही, वे भाग्य की कार्यवाही पर भूढ़ होकर विचार करने लगे और फिर दशरथ
की मृत्यु का ध्यान आते ही सोच में डूब गये । तब कुलशुभ ने उनको समझाया
कि राजा को जैसा जीवन और जो मृत्यु प्राप्त हुई वह तो ईश्वर का विषय है सोच
का नहीं; सोच तो उस भाग्यहीन के लिए होता है जो मानव शरीर धारण करके भी
स्वधर्म का पालन न कर सका, धर्मपालन जिसको सुलभ हो गया वह तो संसार में
सबसे सौभाग्यशाली है । इस वर्णन में अनेक शोचनीय व्यक्तियों का महत्व-क्रम से
नाम गिनाया गया है और यह स्थापना की गई है कि ये लोग शोचनीय हैं राजा दश-
रथ नहीं; यहाँ प्रभाव-साध्य व्यंग्य है और तुलना की गन्ध आ रही है । यद्यपि इस
सौन्दर्य का कोई विशेष नाम नहीं फिर भी अपने कार्य में अत्यन्त सफल होने के कारण
यह पाठक का ध्यान अवश्य आकृष्ट करता है ।

विनयपत्रिका

धनिय रचना 'विनयपत्रिका' में तुलसी के व्यक्तित्व का शायतनिमित्त रूप उभरता है। 'पत्रिका' का प्रस्तुत पद्य स्तुति भाव है प्रस्तुत पद्य की दृष्टता धर्ममूल पद्य की पद्यता से ही भरा पूरी निपाई गयी है। मुक्तक काव्य में धर्ममूल पद्य हाता भी अधिक महत्वपूर्ण है। धर्ममूल पद्य का वाक्य है—वचन तथा वचनार्थ प्रकृत वाक्य सामर्थ्य। वचन का विनयपत्रिका में अधिक आदर न मिल सकता था—रचित इस रचना में विनयपत्रिका पर ही रचित किया है। क्याकि उसकी दृष्टि वाक्य वचन पर वचन परानु मन्त्रवत् पर विनय है। 'विनयपत्रिका' में वचन के समान प्रतीत होने वाला स्वतः वस्तु रचित उद्धार माय है। उनसे वचन वस्तु का उद्धार प्राप्त होता होता विनयपत्रिका वचन वस्तु का प्रति वचन की भावना का, गंगा, काशी, धनकुट्ट आदि का वचन इस वचन का पत्रिका है। वस्तुपरक भाव का तुलसी में व्यक्तित्वपरक 'पत्रिका' इसलिए सामर्थ्य साहित्यिक को अधिक राखता नहीं लगती कि व्यक्तित्वपरक रचना के लिए वचन ने व्यक्तित्व का समभाव भी निराला आवश्यक है, जो भक्त है वे 'पत्रिका' पर मुख्य है जो समस्त है उनके लिए पत्रिका में कोई छोड़ नहीं।

तुलसी का सौन्दर्य-योजना की सामर्थ्य विनयपत्रिका रूप की अपेक्षा गुण, वस्तु की अपेक्षा उसके प्रभाव या महत्व और स्वर का अपेक्षा मुख्य व्यक्तित्व पर वृद्धिसे है। मानस आदि के प्रभाव में हम इस विनयपत्रिका पर मोहक विचार कर चुके हैं। 'मानस' भाग में हमने यह भी देखा था कि वचन स्वर, वाक्य, रूप धर्मका वस्तु भाग से उद्धारित नहीं था, क्याकि वचन का वचन समान था। प्रत्युत यह कथन अधिक उचित होता कि 'मानस' भाग में मुख्य मोहक स्वर वाक्य सौन्दर्य के समकक्ष है। 'पत्रिका' में तुलसी सौन्दर्य का दृष्टता प्रकृत है कि स्वर सौन्दर्य विरलता से ही दृष्टता होता है। वस्तु तुलसी के साहित्यिक व्यक्तित्व का विकास सौन्दर्य की स्वरता से मुख्यता की की भावने की ही गया है। भाव भाग की वचनता तथा विचार भाग की वचनता में पत्रिका स्वरता नग्न हो गई है उस रचना-वाक्य के मुख्य-मोहक एवं वचन-भाषा में मुख्य विनयपत्रिका प्रभाव प्रकृत भाव का पत्रिका सौन्दर्य की वचनता कर देता है जो पाठक इस सौन्दर्य का मुख्य है वह तुलसी की नमस्तक कराहता करता है और जो वचन पत्रिका सौन्दर्य की वचनता फिरता है उसे टिकने को भी स्थान नहीं मिलता।

मुख्य सौन्दर्य के इस प्रमाण के लिए वचन ने 'पत्रिका' में प्रत्यक्ष रूपक तथा दृष्टता प्रभाव का महत्वता भी है। रूपक के प्रकार के हैं—सामर्थ्य तथा सा। 'पत्रिका' के सामर्थ्य रूपक धर्ममूल पद्य की वचनता के मन में वचन कुतूहल उभरता है। वचन वचन में उद्धार का सामर्थ्य देखकर साहित्यिक भाव नग्न है। इस रूपक में धर्ममूल-योजना का आधार दृष्टता मुख्य है कि सौन्दर्य के वचन का महत्वता में महत्ता होने लगता है, न रूप-सामर्थ्य, न रूप-सामर्थ्य, न भाव की कोई महत्ता, गुण में भी कोई निरलता नहीं, केवल प्रभाव या पद्य की समस्त महत्ता वचन ने निराला धर्ममूल पद्य दिये हैं—

- | | |
|--|-----------------|
| (क) हिम-तम-करि-केहरि | (दिवाकर के लिए) |
| (ख) मोह-निहार-बिवाकर | (शंकर " ") |
| (ग) गिरिजा-मन-मानस-भराल | (" " ") |
| (घ) मोह-भूषक-माजारी | (" " ") |
| (ङ) कठिन-कलिकाल-कानन-कृशानु | (" " ") |
| (च) अज्ञान-पाथोधि-घटसम्भव | (" " ") |
| (छ) मोह-महिष-कालिका | (गंगा " ") |
| (ज) मोह-मद-कोह-कामादि-क्षल-संकुल-घोर संसार-निसि-किरनमाली | (इनुमान के लिए) |
| (झ) लोक-लोकप-कोक-कोकनद-सोकहर-हंस | (" " ") |
| (ञ) विषय-भूमि-अंजना-मञ्जुलाकर-मणि | (" " ") |
| (ट) भूमिआ-रमण-पदकंज-मकरंद-रस-रसिक-मधुकर | (भरत " ") |
| (ठ) बनुज-वन-धूमध्वज | (राम के लिए) |
| (ड) दासना-दून्द-कौरव-दिवाकर | (" " ") |
| (ढ) सघन-तम-घोर-संसार-भर-शंखरी-नाम-दिवसेस-खर-किरनमाली | (राम के लिए) |
| (ण) पाप-पुंज-मुंजाटवी-अमल-इव-निमिष-निर्मूलकर्ता | (" " ") |
| (त) अज्ञान-राकेस-प्रासन-विधुनुद॥ | (" " ") |

इस सम्बन्ध में ध्यान देने की पहली बात यह है कि इस प्रकार की अप्रस्तुत योजना 'पत्रिका' के पूर्वाह्न में ही उपलब्ध है, और पूर्वाह्न के भी केवल उरा स्थल तक जहाँ तक कवि स्तुति में एकाग्रमना है तदुत्तर तो यह विशेषता विरल ही नहीं अप-वाद रूप में ही मिलेगी। 'पत्रिका' का स्तुति-परक भाग कवि की वैयक्तिक साधना की प्रवृत्ति है; उसमें 'दैवी सम्पत्ति की भक्तिक देवार्चन में प्रयुक्त देववाणी की उज्ज्वल छटा से भी मिल जाती है; कवि का काव्य-शास्त्र-विनोद-स्फुरित व्यक्तित्व भी उभर उठा है। अतः अप्रस्तुत-योजना के लिए कवि संस्कृत-साहित्य की समृद्ध राशि का अनायासैव अवलम्ब ले लेता है। दूसरी बात है प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत में रूप, रंग, आकार आदि की नितान्त उपेक्षा तथा केवल प्रभाव का ही आधार; रूप, रंग आदि की दृष्टि से तो ये अप्रस्तुत हास्यास्पद जान पड़ेंगे। शंकर को दिवाकर, भराल, कृशानु आदि तो माना भी जा सकता है परन्तु 'माजारी' बनाना सम्माननीय नहीं—भले ही मोह रूपी भूषक के लिए शंकर को माजारी बनना पड़े। इसी प्रकार 'अज्ञान' को 'राकेष' की पदवी देकर उसके विनाशक राम को 'विधुनुद' बनाने से उनके गौरव का ह्रास होता है, बुद्धि नहीं। भले ही अनुकूल व्याख्या करके हम इस स्थापना पर बल दें कि रात्रि स्वयं मोहरूपिणी है, उसका अंधकार अज्ञान है, परन्तु राकेष भी अज्ञान का ही रूप है, क्योंकि शंकर के अनुसार अज्ञान ज्ञान के अभाव का नाम नहीं प्रत्युत ज्ञान के विपर्यय की संज्ञा है, राकेष अपनी उद्दीपन शक्ति से रात्रि के मोह को और भी बली-यान् बना देता है इसलिये कवि ने 'अज्ञान' को 'राकेष' का रूप प्रदान किया है; उस विपरीत ज्ञान का विनाश भगवान् की कृपा से ही हो सकता है वा तो ज्ञान-भानु के

प्रकाश में माया निद्रा से जगज्ज, या मोह रात्रि के घग्निम्ब में ही घना राखे के रूप से वास्तविक निद्रा घघनार का अनुभव करते । निद्रय ही शानोत्थम्ब तथा शरम लाभ गवकाय्य है परन्तु सबगुण तो मे नये । घन विवक्ष्य रह गया घातना की रात्रि तो रहे परन्तु उसका उज्ज्वल रूप न दिखाई देते, उसकी कालिमा का अनुभव कर हम उसका त्याग कर दें, 'अनि काल में त्याग और बलाघ की यह प्रणाली प्रायः प्रचलित भी थी, गुनमी ने इसी अनुभव में राम क लिए 'घना राखे' घागन विमुत्तु' विशेषण का प्रयोग किया है । इनकी सूक्ष्म 'राखा पाटन को कवि की घनेका व्याख्याकार के प्रति अधिक ध्यान से बने भी, क्योंकि हममें व्याख्याकार की मननशीलता ही प्रगुप्त भी है । कवि न इनकी गहराई में न मारा होगा, परन्तु उसके सत्कार सूक्ष्म-गुनों के द्वारा ऐसा निर्माण कर सकन ह फिर भी पाटन के समक इतनी सूक्ष्मता बाध्य-गुण बढिना नहीं, बने ही ये नूत कवि के सूक्ष्म व्यक्तित्व के अनिवार्य मापी हों ।

हम यह कह चुके हैं कि कवि पर सस्कृत-साहित्य का प्रभाव है, उस प्रसंग में हमारा अभिप्राय सस्कृत के धार्मिक तथा वीरगुण साहित्य में नहीं प्रत्युत बाध्य साहित्य तथा । मोह रूपन मार्गों में वस्तुतः सामान्य रूप घनकार नहीं है, अपक में प्रस्तुत घघन्युत का अभेद कल्पित किया जाता है, यही 'मोह-रूपक' तथा शिव मार्गों' प्रयोग व्याकरण की दृष्टि से तो रूप ह परन्तु बाध्य की दृष्टि में नहीं, क्योंकि 'अभेद' बलाघातों से सौन्दर्य की सृष्टि नहीं होती । यदि हम पद्य की व्याख्या करना हा तो इसका विस्तार होगा मार्गों इव मोह-रूपकस्य सत्ता' । कवि ने कुन-चित् सपत्तया ऐा प्रयोग किये भी ह, 'वाप पुष्पा मृज्जाटवी घनस इव निमित्त निमू ल-कर्त्ता' (पद सख्या २५) का अर्थ 'अनलमित्त निमित्ते पाप-पुष्प मृज्जाटवी निमू ल-कर्त्ता' होगा । यह बाणकवि का गद्य-गीत का प्रभाव है, ऐसे अस्तुता की साधिका योजना से 'गद्य कवीनां निवध बढति' वाली उचित प्रचलित हो गई थी । बादम्बरी में ऐसे स्थलों पर अस्तुत-सामग्री प्रायः पुराणविहार से भी है और उस अतिशयी-कथाकार के अस्तुत रूप की बला में नाचते हैं केन्द्र न ये दोनों गुण से लिए । परन्तु गुनमी ने ये विगपनाएँ स्वीकार न की प्रस्तुत सीरिज या तन्वालीन जीवन की साम यिक सामग्री से अस्तिष्ट अस्तुतता की योजना की । अस्तु, सुखी की अस्तुत योजना में जो दोष माना जा सकता है वह वस्तुतः परम्परा का स्मरण करा देने वाला गुण ही है । यद्यपि इस प्रकार की अस्तुत योजनाएँ एक पद में एक-दा से अधिक नहीं ह इस लिए बादम्बरी-गत सौन्दर्य का प्राप्ति पत्रिका में सम्भव नहीं, फिर भी निम्नलिखित पत्र का सौन्दर्य अवलोकनीय है—

रमुवर्ग-कुमुद सुलप्रद नितेत ।

अति प्रबल मोह-सम भारत ।

घनान-गहन-भावक प्रचद ॥

अभिमान नि-मु-कु मज्ज उदार ।

रत्नादि-सपवन पत्रादि ।

बदध-जाग-मृगपति मुरारि ॥

(पद सख्या ६४)

इस पद का संस्कृत में अनुवाद इस प्रकार होगा—

निर्दोष इव रघुवंश-कुमुदस्य सुल्लवः ।
अतिप्रवलस्य मोह-तमसो मार्त्तंश्च इव ।
गम्भीराज्ञानस्य प्रचण्डपावक इव ।
अभिमान-सिन्धोः उदार-कुम्भज इव ।
रामादि-सर्पगणस्य प्लवगास्त्रिभु ।
कन्दर्प-नगस्य मृगपति इव (वयो) मुरारिः ॥

इन योजनाओं में 'सामान्य धर्म' का अर्थ है और एक-दो पद (जैसे 'उदार', 'मुरारि' आदि) व्यर्थ भी रख दिये हैं। सूक्ष्म सौन्दर्य का व्याख्यापूर्वक अन्वेषण न भी किया जाय तो भी बाह्य-सौन्दर्य नाम के लिए काव्य-परम्परा के अत्याचानपूर्वक सरक्षण के कारण तुलसी की यह सौन्दर्य-सामग्री शून्य है। 'पत्रिका' तथा 'मानस' के तथा-कथित सदीप सौन्दर्य-स्थल इस रहस्य को समझकर उपयुक्त संस्कृतानुवाद द्वारा महार्थ दिखलाई देंगे—

(क) सेवत लखन सिया-रघुवीरहि ।

ज्यों अबिवेकी पुरुष शरीरहि ॥ (मानव)

अबिवेकी पुरुषः शरीरमिव ।

लखनः सीताराम सेवते ॥ (संस्कृतानुवाद)

(ख) ज्यों सुभाय प्रिय लपति नागरी नागर नवीन को ।

इयों मेरे मन लालसा करिए करुणाकर पावन प्रेम पीन को ॥२६६॥

नागरी स्पृहयते यथा स्वभावादेव नवीन—नागराय

हृदयं मे सर्वथ पावनाय तव प्रेम्णे । (संस्कृतानुवाद)

'विनयपत्रिका' की उक्त सौन्दर्य राशि तुलसी की स्वकीय विशेषता है, जिसकी 'मत्सि-काण्ड' न छूने की प्रतिज्ञा करने वाले सहज कवियों में खोज ही व्यर्थ है। परन्तु तुलसी में सांग रूपक भी है, वे सांग रूपक जो उस युग की एक विशेषता थे। तुलसी के सांग रूपक कबीर के नहीं प्रत्युत सूर के सांग रूपकों की जाति के हैं, उनकी सामग्री लोक-कर्म से नहीं आई प्रत्युत वैष्णव जीवन से प्राप्त है। सांग रूपकों की संख्या अधिक नहीं फिर भी मूल्य अधिक है—

(क) देखी देखो जन बन्धो छाडू उमाकंत । मनो देखन तुमहि आई छलु वतंत ॥

कर नवल वकुल-फलतव रसाल । ओफल कुच, कंचुकि सताजाल ॥

१. 'विनयपत्रिका' के जिन स्थलों पर यह अप्रत्युत सामग्री मिलती है उन स्थलों की 'भाषा' का एक रूप निम्नलिखित भी है—

(क) तेन तप्तं कृतं वसमेवाखिलं, तेन सर्वं कृतं कर्मजालम्

येन श्रीराम-नामामृतं पानकुलमनिशमनवृद्धमवलोक्य कालम् ॥४६॥

(ख) यत्र कुत्रापि राम जन्म निज-कर्म-यष्ट अफत जगयोनि संकट अनेकम् ।

तत्र त्वद्वर्णित सज्जन-समागम सदा भवतु मे रानविश्राममेकम् ॥४७॥

घाना सरोज, बच सधुर पुज । लीखन वितास नय नीलजन ॥
 पिर-यचन धरित धर बरहि बीर । नित सुवन हाग, लीखा लमीर ॥१४॥

(त) सेइय सहित मनह देहभरि बामधनु बलि बासी ।
 धरर अजन धयन नन, चन फन धष्टवेर विवासी ।
 गराकयन भवना विमानि, अनु लूम तसनि सरितासी ॥१२॥

(ग) ऐसी धारती राय रघुवीर को बरहि मन ।
 धनुभ मुभ बच घतपूरा दम बलिवा, स्वाग धावक, सनोगुन प्रशामन ।
 भगति-वराग विज्ञान-दोशवसी धरि नीराजन जगनिशामन ॥१७॥

(घ) सुभाय सौरभ पूष दीप डर मालिका ।
 उदन दय विहग मुनि ताल-बरतापिका ।
 भवन हृदि भवन भजान तम हारिनी ।
 विमल दिशानमय तेज त्रिगारिणी ॥१८॥

(ङ) धात पुरत ताप तब घटलट सरल निजीन यटोता रे ।
 हुमाहि विहल बरि बुदित करमचंद मड मोल बिनु खोना रे ।
 विषम कहार भार मदमाते बलहि न पाउं यटोता रे ॥१८६॥

इन उगहरणों में गाँग रूपका की लम्बा विपणताई धनिविष्ट है। तुलसी ने लोक जीवन में सामग्री केवल एक रूपक में ली है, सोच में तो बणक जीवन थे ही हैं। इन रूपका में मना, 'जगु, यो' आदि 'ग' के प्रयोग से शास्त्रीय दृष्टि ने 'रूपक' नाम उद्भूत नहीं है, या तो उग्रेण रूपक' लक्ष्य कुछ समीप लगती है या 'रूपक-वर्ण'। धारती के अथ रूपक तुलसी में ह लक्षण बँस ही शुरू में भी (तुलना कीजिए—'हरिजु की धारती धनी')। वाणी की कामधनु का स्वरूप प्रशस्त भी धार्मिक दृष्टि से ही है, यहाँ भा लीख्य मूल ही है स्पष्ट नहीं। इन के लीख्य की देखकर यल्लु के धागमन की सूचना दूसरे बरि भी दे सकते हैं वरन्तु तुलना के इन पद में विपणता है, उग्रेण और रूपक का निग्रह लीख्य को बमका देता है। तुलसी ने जाने क्यों इस पद में धमन्त को गमना का रूप दे बैठे और उगवे कुछ और 'कचुकि' का भी बणन करने लगे। वाक्यलता की दृष्टि से यत्रिवा के करक खतने मूल्यवान नहीं जितने कि 'मानन' के।

'पनिवा' नठ तुलसी की अग्रस्तुत मोजना में शाधम्य की निम्नांकित सामग्री भी पाठक का ध्यान आकृष्ट करती है—

(क) विमल तरण यल्लु रघुवर के से धरित ॥१६॥

(ख) बल्ल जोन सम राम नाम जुग धाखर विश्वविकासी ॥२२॥

(ग) मनर ललिकयत्र तिल-लमीचर निकर पैरि डारे सुमद धालि धानी ॥२५॥

(घ) शान प्रवधेस गृह गेहिनी भनिन सुभ, तत्र धवतार भूभारहर्ता ॥२८॥

(ङ) विवटतर वक्र धुरधार प्रमदा ॥६०॥

(च) यल्लो जल्ल पाह विजामनि, उर कर ते न लस ही ॥२०५॥

(छ) कामधेनु धरनी बलि गोमर विवस ॥२३६॥

(ज) सुत-वित्त-दार-भवन-ममता-विति । १४०।

(झ) अंजन-केश-सिखा जुवती तहें लोचन-सुलभ पढावौ । १४२।

(ञ) भूत्यो सूल कर्म-कोलहुन तिस ज्यों यह चारनि पेरो । १४३।

(ट) विगरत मन सन्यास लेत जब नावत आम घरों सो । १७३।

गंगा की तरंगें ऐसी विभल हैं जैसे राम का चरित; यहाँ प्रस्तुत मूर्त है, परन्तु अप्रस्तुत मूर्त नहीं है; हिन्दी के पुराने साहित्य में ऐसे अप्रस्तुत विरल ही हैं। तैलिक-यन्त्र तथा मृत्तिका-घट दो अप्रस्तुत बुद्ध ग्रामीण जीवन से आये हैं, कोल्हू में पेरने की सजा उस युग में सुनी जाती होगी, आजकल इसकी कल्पना से ही रोमाञ्च हो जाता है; जब किसी आदमी से बहुत काम लिया जाय तो कहते हैं कि उसका तेल निकाल लिया, कर्म की गति ऐसी हो याचनाएँ दे दिया करती है। कच्चे घड़े को पानी में डालिए वह टूटकर मिट्टी बन जायगा, इसी प्रकार अतृप्त मन से सन्यास लेकर समाज में अनर्थ ही होते हैं—कहीं भी मन डिंग सकता है, 'विगरत' का बड़ा सुन्दर प्रयोग है, थड़ा तो पानी में आते ही बिगड़कर मिट्टी बन जाता है, मन भी सच्चार की किसी भी वस्तु पर बिगड़ जाता है और मिट्टी में मिला देता है। ज्ञान-विहीन भक्ति या भक्ति विरोधी ज्ञान से भगवान् को प्राप्त नहीं किया जा सकता; ज्ञान विहीन भक्ति असहाय है और भक्ति-हीन ज्ञान अपूर्ण एवं कठोर है; इसीलिए ज्ञान पति है तो भक्ति उत्तकी पत्नी है; जब यह दम्पति अनन्य भाव से तप करता है तब इसको सन्तान के रूप में भगवान् की प्राप्ति होती है; तुलसी ने 'मति' को भी नापी माना है; यह आश्चर्य है कि हृदय की सभी कोमल तथा उदार भावनाएँ स्त्री-रूपिणी ही हैं। 'उर-कर' का रूपक बड़ा विचित्र है, प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दोनों ही एक ही शरीर में सम्मिलित उपस्थित हैं, दोनों में एक धारण-शक्ति रूपी सुखा की ही समानता है। 'कलि' को 'गोमर' कहकर गोस्वामी जी ने कलि का मुख्य अभिशाप गो-हत्या बतलाया है और उसके फल-स्वरूप भूतल पर अकाल आदि आपत्तियों का भी विश्लेषण कर दिया है। 'मानस' में युवती को दीप-शिक्षा के समान बतलाकर मन को शलभ बनने से रोका गया था—'दीपसिखा सम जुवति-जन, मन जनि होसि पतंग', परन्तु 'पक्षि' में 'लोचन' को शलभ बनाया गया है और नेत्रों के अनेक विषयों में से युवती के केवल 'अंजन' तथा 'केश' को ही संयोगपूर्वक 'शिक्षा' माना है। अजन-केश-युक्ता युवती दीपशिक्षा (के समान) है, नेत्र उस पर टूटते हैं और स्वाहा हो जाते हैं। नेत्रों के अनेक विषय हैं उनको अच्छे लगने वाले परन्तु जितनी कामोद्दीपक शक्ति अंजनयुक्त नेत्रों में होती है उतनी सागराग मुख, सलिल कपोल या सागुण्य कान में नहीं—युवती अजनयुक्त नेत्रों से किसी की ओर देख ले, वह पंचशायक का प्रथम प्रहार हो गया। तब बिद्ध

१. घड़े को पानी में डालने के स्थान पर पानी को घड़े में डालना भी अर्थ हो सकता है, पानी माया है और घड़ा कज्जा मन।
२. 'अंजन-केश' का अर्थ 'दीपक' भी हो सकता है, तब यह सौन्दर्य बिल्कुल 'मानस' की नकल होगी।

(ग) अस्थि पुरातन छुधित स्वान अति ज्यों भरि मुख पकरचौ ।

निज तालूगल खधिर पानि करि मन सन्तोष घरचौ ॥६२॥

(घ) धृत पूरन कराह अन्तरगत सति प्रतिविब विखाव ।

इंधन अतल लगाइ कलप सत श्रौटत नास न पावै ।

तरु-कोटर महें बस बिहंग, तरु काटै भरै न जंसे ।

साधन करिय विचार-हीन मन मुढ होइ नहि तंसे ॥११५॥

(ङ) चाक्यजान अत्यन्त निपुन भवपार न पावै कोई ।

निसि गृह मध्य दीप की यातन तय निवृत्त नहि होई ॥१२३॥

इन दृष्टान्तों की प्रथम विशेषता यह है कि इनका उपयोग 'विनयपत्रिका' के उस भाग में हुआ है जहाँ, स्तुति का अवसान हो जाता है और फलतः उपरिस्थित रूपक सौन्दर्य की आवश्यकता नहीं रहती। दूसरी विशेषता इनका दार्शनिक स्वरूप है, कवि-की ये काव्य-परम्परा से नहीं दार्शनिक वातावरण से प्राप्त हुए हैं। किसी-न-किसी प्रकार से भाषा या अज्ञान ही इनके प्रस्तुत विषय है, और 'पत्रिका' में इनकी आवृत्ति नहीं हुई। जिस भाषा में ये व्यक्त हुए हैं वह इस बात का प्रमाण है कि कवि ने मनुष्यपूर्वक इनको स्वयमागत तथा अनिवार्य रूप में ग्रहण किया है; ये भार-स्वरूप या धीमिक मात्र नहीं प्रतीत होते। इसमें सन्देह नहीं कि इन दृष्टान्तों का आविर्भाव लोक-जीवन से ही हुआ था परन्तु शनैः शनैः दार्शनिकों ने अपनाकर इनको उच्च स्तर प्रदान कर दिया, अब से ये विशेष समाज में आदरास्पद बन गये। तुलसी में लोक-जीवन के सामान्य मौलिक दृष्टान्त कम ही हैं—

(क) करम धनन हिये कहौं छ कपन किये,

ऐसी हठ जैसी गाँठि पानी परे सब की ॥७५॥

(ख) जो श्रीपति-महिमा विचारि उर भजते भाव बढ़ाए ।

तो कल द्वार-द्वार फूँकर ज्यों फिरत पैठ खलाए ॥१६॥

चमत्कारी आलोचक 'पत्रिका' में साहित्यिक-मात्र सौन्दर्य की प्रशंसा किये बिना न रहेगा; तुलसी जैसे महान् साहित्यसेवी के लिए यह संभव न था कि कुछ परमाधिक काव्य में वे प्रालंकारिक आभा की निरन्तर अवहेलना कर देते। 'बावरो राखरो नाह, भवानी', 'जौ गिज मन परिहरे बिकार', 'प्रथ लौं नसागी, धन न नसैहौं', 'कैशव, कहि न जाइ का कहिए' आदि पदों का चमत्कार निश्चय ही अपूर्व है। ध्यान देने पर स्तुत-परक अंश में शब्दों के ढंढे मनोहर चमत्कार मिलते हैं; प्रायः एक ही वर्णन का सविनय आग्रह किसी प्रच्छन्न योजना का सूचक है; इस दृष्टि से पद संख्या ५६ को देखा जा सकता है, 'द', 'म', 'व', 'स', 'नि' 'भ', 'क', आदि के पसं रोचक लोह ही, इनके मूल में कोई सैद्धान्तिक बहुराई भी अवश्य खोजी जा सकती है; संभव है इस चमत्कार पर, तान्त्रिक प्रभाव ही या मान्त्रिक रधि व्यक्त हो गई हो; तुलसी ने उन सभी का मनन ही किया ही था।

'विनयपत्रिका' तुलसी की सबसे उत्कृष्ट रचना है, व्यक्तित्व के आन्तरिक तथा बाह्य पक्षों का जितना अधिक सौन्दर्य इस रचना में है उतना किसी दूसरी में नहीं।

व्यक्तित्व की सच्ची भवत होने के कारण ही इसमें उदात्त सम्मता तथा 'गुरु' शीर्षक की सामान्य उपलब्धि होती है। अन्य रचनाओं की सामान्य यहाँ प्रायः बाधित नहीं हुई, 'मानस' तथा 'पत्रिका' का प्रायः निम्न मानसिक स्थिति में रखे गये हैं। 'पत्रिका' के हीन रूपक सहित गद्य-साहित्य में प्रेरित होकर कवि के विषय में गहरी समझनाओं को प्रेरित करते हैं। रूप, रस, भावना आदि की गतिमान्त उभयता तुलसी के विविध व्यक्तित्व का भी प्रभाव है। 'पत्रिका' का जो जाते जाते चली, भाव तथा विचार सबसे कवि का पूर्ण विकास सजित होता है। इस दिशा में अत्यन्त सामान्य जिनकी सहायक है उसी की कविता प्रस्तुत नहीं। 'पत्रिका' के पक्षों में सुमनता तथा समुत्तमता का सामान्य प्रीतिता की उत्पत्ति है, कविता की बात छोड़िए, भगवान् से वरदान मांगते समय भी तुलसी की गली निरुद्ध हो गई है वे मान के समान भगवत् प्रेम की याचना किसी समुत्त रचनाओं में करते हैं—

कवनाभिधान करवान तुलसी चरत

सीतापति भक्ति-भुरसरी-नोर मीनता (२६२)

केशवदास

हिन्दी साहित्य के निम्नानामों में केशवदास का व्यक्तित्व एकदम निराका था। उनका अध्ययन सहज वाच्य-परम्परा में होता चाहिए, कवीय प्रवृत्तियों में नहीं। भाषागत और कविता का ऐसा गति वाच्य-मयोग किसी और कवी के व्यक्तित्व में उपलब्ध नहीं होता। केवल साहित्य प्रेम के कारण साहित्य-मेधा केशव की समुत्तम विशेषता है। जन्म-जान तथा व्यावसायिक ओ परिस्थितियाँ केवल की घनाकाश ही मिल गई वे किताबें अन्य कवि या भाषाओं की कल्पना में भी सुलभ नहीं। उच्चतम आकाश का मैं जन्म, योग्यता तथा पितापिता का गढ़, सहज-साहित्य की घनाकाश राशि पर अधिकार तथा मूढ-पराज पराने में सुलभ उनके व्यक्तित्व तथा वाच्य में प्रीति एवं उत्तुंगता के समुत्त भाग्य है। उनसे पूर्व भाषा में जनो और बोद्धों के दूरागत प्रभाव से जिस साहित्य की मूर्ति हुई थी उसका एकदम बहिष्कार करते केशवदास ने कनासिकृत सहज साहित्य की परम्परा में रचना की यद्यपि उस अनुकाश से पूर्व तथा उत्तर की परम्परारों की कविता इस अर्थ को स्पष्ट कर जाती है।

केशवदास की ११ रचनाएँ भगवान्दीन ने गानी हैं जिनमें से कम से कम ७ प्रायः ही हैं। प्रायः कृतियों में से 'विज्ञानगीता' दार्शनिक है, 'ब्रह्मगीत-चरित्र', 'और सिंह देव चरित्र', तथा 'रतन-बावनी' सामान्य प्रवाच्य काव्य हैं, और 'रसिकप्रिया', 'कविप्रिया' तथा 'रामचरित्रिका' शीर्ष रचनाएँ हैं। 'रसिक प्रिया' और 'कविप्रिया' क्रमशः नया भलेकार की पुस्तकें हैं, इसका निर्माण कवि गिरा के उद्देश्य में हुआ था। 'रामचरित्रिका' में एक उद्देश्य छल गिरा भी रहा है, परन्तु यह केशवदास की कविता का ही मुख्य भाग है।

व्यक्तित्व के अध्ययन की दृष्टि में रसिक-केशवदास की रामचरित्रकेतर कृतियों

का प्रबलोकन करते हुए यह स्पष्ट हो जाता है कि उनमें कम प्रवृत्तियों के बीच निहित थे जो कालान्तर में विकसित होकर भाषा में एक नवीन युग का निर्माण कर सकी, उनमें उस प्रौढ़ता का प्रकाशन प्रतिविम्बित नहीं होता जो 'रामचन्द्रिका' में उपलब्ध है। यह वस्तुतः आश्चर्य का विषय है कि आचार्य कवि केशवदास पर सामयिक प्रभाव अत्यल्प है; या तो परम्परा का प्रतिविम्ब है या भविष्य का आभास; सामयिक प्रवाह से न बहकर अपनी प्रतिभा से अधिक प्रौढ़ आदर्श उपस्थित करनेवाले कलाकारों में केशव का नाम स्मरणीय है। उनकी 'रतनवावनी' में वीरगाथा-काव्य का पर्याप्त प्रभाव है, परन्तु 'रसिक-प्रिया' तथा 'कवि-प्रिया' रीतिकाल का आभास^२ देती हैं। उनको 'हृदयहीन' बना देनेवाली प्रौढ़ता का भक्तिकालीन कल्याण तथा रीतिकालीन रसिकता से स्वतन्त्र रूप तो 'रामचन्द्रिका' में ही पद-पद पर मिलता है। अस्तु अप्रस्तुत-योजना की दृष्टि से 'रामचन्द्रिका' ही मननीय है।

रामचन्द्रिका

हम ऊपर कह चुके हैं कि केशव की अप्रस्तुत-योजना की मुख्य विशेषता अद्यतन के स्थान पर अनद्यतन अतीत की परम्परा का निर्वाह है, 'चन्द्रिका' में इस गुण की मात्रा इतनी अधिक है कि अन्तःप्रमाण के आधार पर (ऐतिहासिक तथ्यों को छोड़ देने पर) इसका कालनिर्णय कठिन हो जायगा। आचार्यकेशव अनद्यतन अतीत को भाषा-रूप देना चाहते थे, कवि केशव ने भी वही किया। 'चन्द्रिका' का प्रस्तुत पक्ष भी वास्तविकी से जितना प्रभावित है उतना अव्यवस्थित कवि से नहीं, और अव्यवस्थित कवि की जितनी मान्यता है उतनी समकालीन तुलसीदास की नहीं; अर्थात् परम्पराओं का अधिक प्रभु नहीं आता।

यदि अप्रस्तुत सामग्री पर ध्यान दें तो स्वचित् तो पाण्ड, वाक्यांश, तथा वाक्य तक संस्कृत से चले आते हैं। कुछ उदाहरण देखिए—

- (क) मूलन ही की जहाँ अधोगति केशव गाय्य ।
मूलानामधोगतिः । (कादम्बरी)
- (ख) होन-हुताशन-धूम नगर एक मलिनादय ।
यत्र च मलिनता हविर्भूमेयु न चरितेषु । (कादम्बरी)
- (ग) विधि के समान है विमानोक्त राजहंस ।
कमलयोगिरिव विमानोक्त राजहंसमण्डलः । (कादम्बरी)

१. यथा अप्रस्तुत-योजना में—

- (क) एक एक घाट घल्लिव सयन, रतनसेन रणधीर कहें ।
जनु खाल बाल होरी हरषि खंडल छोर अहीर कहें ॥

२. यथा भुगतकालीन जीवन का—

- (क) देखत तुम्हें गुपाल सिंह काल उहि बाल,
उर अतरंज कैंती बाजी राखी रचि कै । (रसिकप्रिया)
- (ख) चलिहैं क्यों चन्द्रेमुखी कुचनि के भार भये,
कंचन के भार तैं सचकि संक जाति है । (कविप्रिया)

- (घ) भगीरथ-धन्यामी गंगा के मो जन है ।
यथावदाह इव भगीरथ-धन्य प्रवृत्तः । (कादम्बरी)
- (ङ) विविध विदुष-युग मेव सो भवत है ।
येरतिव विदुष-युग । (वासवदत्ता)
- (च) दूगरो दिसोप सो मुदसिरा को बप है ।
दिमीन इव मुदसिरा-निरुक्तः । (वासवदत्ता)
- (छ) सागर उजागर को बहु बाहिनी को पनि ।
जननिधिरिव बाहिनी गन-नायकः । (वासवदत्ता)
- (ज) छत्रराज प्रिय त्रिषो मुरज धमन है ।
रविरिव क्षत्रराजप्रियः । (वासवदत्ता)
- (झ) वासमुद्र क निनीग ।
वासमुद्र निनीगागाम् । (रघुवज्रम्)
- (ञ) धोराम लक्ष्मण धनस्य सनारि देख्यो ।
स्वाहा समेत गुन पावक रूप तेख्यो ॥
विषे सायननय्याने ॥ बदन तपोनिधिम् ।
ध-वासनिवमदध-पा स्वाह्येव हविर्मुद्रम् ॥ (रघुवज्रम्)
- (ट) से न नगरि तो नामरी, प्रतिपद हसर होन ।
जलकहार सोमिन न कहें, प्रगट पयोधर पीन ॥
भाति सा नगरी यत्र न बायी न पयोधरा ।
दूषने न च यत्र रजी नवावीनपयोधरा ॥ (नसबम्)
- (ठ) अहाँ बाहली की करी, रचन रचि द्विजराज ।
तहाँ विषो भगवत, दिन सपनि गोमा साज ॥
वर विदुन्तुदमामि मदीरित-
सधमामि कि द्विजराजविषा रिपुम् ।
दिमु रिब पुनरेनि मदीरित-
पनिन एव निषेय हि बाहलीम् ॥ (नसबम्)

‘अमलराज’ नाटक से ता ‘रामचन्द्रिका’ के अनेक दृश्यों की समामता है । समस्त सप्त उदयत नदः किये जा सकत फिर भी स्वयंवर का दान तुलना के योग्य है । उपर्युक्त कवि के नृपुरुष तथा मजीरक केद्य में समानि तथा विमनि बन गये हैं और उनका बालाभास ‘चन्द्रिका’ में यथावत् सन्निविष्ट हो गया है—

- (क) साभिज मदन की सवनी ।
मञ्जावसोक्तमप-वाकनित विनानि ।
- (ख) देखन स्यों अनु देखतमा गुन सीध-स्वपवर देखन आई ।
सीता स्वपवर दिनेश्वर-ज्योतुकेन
पुण्ड्रीक-नाकनि दिगामिव धकशानम् ॥
- (ग) जेहि यत्र-परिमय-मत्त, सवरोर चारण फिरन ।

दिसि विदसत अनुरक्त, तो तो मतिपायोड़ नृप ॥

निजपशःपरिमल-अभोदित-चारण-चञ्चरीक-ज्वय कोलाहल-मुखरित-दिक्च-
क्रवाल-क्षयापाल-कुन्तलालंकारो मल्लिकागोटी नान ॥

(घ) राजराजदिग्वाम, भाल-लाल-सोमो सदा ॥

शति प्रतिद्व जग वाम, कासमोर को तित्तक यह ॥

कुधेर दिगङ्गना-सलाट-तट-विलास-सम्पटः काङ्गमीर-तित्तकः ॥

(ङ) जानहि बुद्धिनिधान, मत्स्यराज यहि राज को ॥

समर समुद्र समान, जानत सब श्रवणाहि कै ॥

सोऽयमसमरस-महासुषेकमकरो मत्स्यराजः ॥

(च) चन्दन-चित्र-तरंग, सिधुराज यह जानिए ॥

बहुत बाहिनी संग, मुक्तामाल विशाल डर ॥

विमल-मुक्तावली-विराजमान-वक्षस्तट-सुंग-भुज-तरंगः सिन्धुराजः ॥

'प्रसन्नराघव' तथा 'हनुमन्नाटक' के सभी उद्धरण देना संभव नहीं, उनकी संख्या अपार है; फिर भी पूर्वं सादृश्य के कुछ उदाहरण हमने दे दिये हैं; कुछ ग्रन्थ भी देखिए—

(क) अंग छ सातक आठक सों भव तीनहु लोक में सिद्धि भयो है ॥

बैदग्रयो धर राजसिरी परिपूरणता शुभ योगमयी है ॥

अंगैरङ्गीकुता यज वद्धिभिः सप्तनिरण्डभिः ॥

अयो ज राक्षसकनीह्व यो गदिव्या वदीर्यति ॥

(ख) जिन अगतो तन स्वरां, भेलि तपोमय श्रमि में ॥

कीन्हों उत्तम धरुं, तेई विश्वामित्र ये ॥

यः काञ्चनभियात्मानं निक्षिप्यात्नौ तपोमये ॥

वर्णोत्कर्ष गतः सोऽयं विश्वामित्रो मुनीश्वरः ॥

(ग) सब छत्रिन आदि ये काहुं छुई न छुमै विजनादिक बात डवै ॥

न घटै न बढ़ै निशि वासर केजव लोकन को समतेज भगै ॥

भव भूषण भूषित होत नही मयसत गज्जावि मसो न लगे ॥

जलहु यलहु परिपूरस श्री निशि केकुल अद्भुत ज्योति जगै ॥

छत्रच्छया तिरयति न यत्न्य च स्पन्दुमीष्टे,

बुध्यन्वद्विपरमधो-पङ्कनामा वलङ्कः ॥

सीतालीलः जगयति न यन्वामराणां समीरः,

स्फीतं ज्योतिः किमपि तदमी भूभुजः सीतयन्ति ॥

(घ) यह कीरत और नरेशन सोहै ॥

सुनि देव अदेवन को मन मोहै ॥

हयको जपुरा सुनिए आबिराई ॥

सब गांठ छ सातक की ठकुराई ॥

इवमस्मत् प्राचीनेषु शीभते न तु मयि कतिपयश्रामटिका-स्वामिनि ॥

- (८) आपने आपने औरनि तो भुवपात सबै भुव पाते सवाई ।
 केवल मामहि के भुवपात कहावत है भुव पाति न जाई ॥
 भूपति की तुमही परि बेह विदेह नें बस कीरति माई ।
 केवल भुवन की भजि भूषण भू तन ते तनया उपजाई ॥

अवनिमवनिपाला सङ्घा पातयताम्,
 अवनिपनिषास्तु स्वां विना नापरस्य ।
 जनक कनकगोरी यत्प्रमूला तनूयां,
 जगनि कृष्टिमान् भूभयत विनेने ॥

- (९) यह विधि की चित चाचुरी, तिनका कहा घररथ ।
 लोचन को रचना रचिद, रचिद की समररथ ॥

मूलन भुवन निर्मा निवृत्ताय भगवत क्रियनोद्यममिनः यथा-चाचुरी नाम ॥

प्रदास्य परिवस्तन

ऊपर जिये हुए तथा साकेति स्वर्गों से पाठकों की ऐसी प्रान्ति हो सकती है कि केवलगत वस्तुन सस्वन साहित्य की सामग्री को ही भाषा पाठक के सम्मुख रख कर भाषाय और कवि बन गये थे परन्तु यह विचार उचित नहीं है । हमारे कीर्ति अथवा युवनि का हुर्रा करनेवाला समुद्र के पार जाकर भी सुखभाजन नहीं बन सकता इसलिए स्वनामधन्य कवियों ने नूतन निर्माण किया है परावहरण नहीं । अवश्य ही हमारे पूर्वजों अथवा समकालीन कवियों के प्रभाव से वे अपरिचित नहीं रहे, यह गुण है दोष नहीं, और यह सबन दृष्टिगन् भी होता है, अध्ययनशील कलाकार परम्परा से निराली एक सामयिक कवि में अपनी प्रतिभा का अवश्य नहीं कर सकता । 'बिना लोक तीनों जन, सागर, सिंह सपूज' वाली मौलिकता इसकी सस्ती है कि हमारे किसी भी मूल्य कवि ने इसको नहीं अपनाया । और अथ भाषा के भाषा का सफा अनुवाद कोई दोष भी नहीं विगपत जबकि उन भाषाभा में जननी तथा आत्मजा का सम्बन्ध हो । यदि केवल हिंदी क ही किसी कवि के साथ तथा साथ से सेने तो उनका यह कथ्य धार्य कहनाता अथवा सरजन के भावों को निवृत्त करने उपस्थित करत तो उनकी अपानना सिद्ध हो जाती । परन्तु उन्होंने अस्वत साहित्य से जो भाव लिये हैं उनकी अभिव्यक्ति उसी अधिकार से की है—नहीं-नहीं तो वे सस्वत के कवि स प्रागे बढ़े हुए दिखाई देते हैं ।

काल्पवरी आदि की सामग्री को अनुदिन करके वैशव ने रख दिया है, यह तो ऊपर के अनेक उदाहरणों से स्पष्ट है अथ सौन्दर्य-बुद्धिवादी परिवर्तना के कुछ स्पष्ट दक्षिण—

- (क) यस्य च प्रतापानतद्व्यानी रिपुसुन्दरीणां करतलताम्रमोतरिव मुक्ताहार

१ सुसज्जितवदनम् उदारवृत्ताम्, कृतिमयया युवति परस्य हस्ता १

ताम्रवि परमणुरस्य गत्वा, यत्र कतर सुखभाजन जन स्यात् ॥

(अथदेवस्य प्रसन्नराग्ये)

पयोधरपरिसरो मुक्तः ।

(वासवदत्ता)

उत्सादित-हृषदिन्धनमपि ज्वलत्प्रतापानलम् ।

(कादम्बरी)

यद्यपि ईधन जरि गये, गरिणः केशवदास ।

तदपि प्रतापानलन के, पल-पल बढ़त प्रकाश ॥

(रामचन्द्रिका)

सुबन्धु ने रिपु सुन्दरियों को प्रतापानल से जलाकर उनके मुक्ताहार को स्तनाभोग से अलग कर दिया है, बाण ने इस कथन में विरोध का चमत्कार भरा और रिपुओं को ईधन बना डाला, केशव ने गरि-गण को ईधन ही बनाया है परन्तु विरोध का और अधिक आग्रह करके प्रतापानल को बृद्धिमान् अतः प्रकाशपूर्ण कर दिया । केशव को प्रेरणा बाण से ही मिली है, परन्तु वे इस चमत्कार को सकलतापूर्वक आगे बढ़ा सके हैं ।

(ख) पुष्पवती पवित्रा ।

(कादम्बरी)

पुनि पुष्पवती तम अति अति पावन गर्भ सहित सब सोहे ॥ (चन्द्रिका)

कादम्बरीकार के विरोध का आधार एक सामाजिक नियम है; जो स्त्री रजस्वला होगी वह अपवित्र तथा अशुचि मानी जाती है । परन्तु केशव एक फदम और आगे बढ़ गये; उनकी 'बनबारी' रजस्वला होते हुए भी 'अति पावन' तो है ही, गर्भवती (= गर्भ सहित) भी है; यह प्रकृति-विरोध है—गर्भवती रजस्वला नहीं हो सकती ।

(ग) मातङ्ग-कुलाध्यासितमपि पवित्रम् ।

(कादम्बरी)

मदमत्त यद्यपि भारतंग संग ।

अति तदपि पतित-पावन तरंग ॥

(राम०)

बाणकवि ने मातङ्गों के संसर्ग में भी पवित्रता घोषित की है, परन्तु केशव पवित्र ही नहीं पतित-पावन बना देते हैं, यहाँ विरोध अधिक शक्तिशाली है ।

(घ) कपीनां श्रीफलामिलायः ।

(कादम्बरी)

श्रीफल को अभिलाष प्रकट कवि कुल के जी में ।

(राम०)

वानर फलप्रिय है, उसके मन में अन्य फलों के समान श्रीफल की अभिलाषा भी स्वाभाविक है, परन्तु किसी कवि के मन में श्रीफल की ही अभिलाषा क्यों हो ? न खाने के लिए, और न किसी की पूजा के लिए, बल्कि काव्य में सुझाने के लिए । 'श्रीफल' सुवती के पयोधर का सनातन उपमाव है; रसिक कवि सबका सम्मन पुवशियों का वर्णन करने के लिए इस फल का अनेक बार ध्यान करते हैं । केशव का यह परिसंख्या अलंकार अनेक व्यञ्जनाओं का स्थान है—उस नगर की सभी स्त्रियाँ रूपवती पुवतिर्वा हैं, कवि रसिक है तथा ऐसे सिद्धहस्त हैं कि वर्ण वस्तु के उपयुक्त उपमान सदा उनके 'जी में' रहते हैं ।

(ङ) तस्य दक्षिण्यद्वेन नाम्ना भगवद्वंशवा ।

पत्नी सुदक्षिण्येत्यासीद् भगवत्स्यैव दक्षिणा ॥

(रघुवंशम्)

दिलीप रत्न सुदक्षिणानुरक्तः ।

(वासवदत्ता)

दूसरी दिलीप तो सुदक्षिणा को बलु है ।

(राम०)

कालिदास ने यमरा की सहायता से दिव्य के राजपति के लिए उसकी पत्नी को गिराया बना दिया है, इसके विपरीत सुबधु ने दक्षिणा को प्रस्तुत बनाकर राजा का उसमें अनुराग निश्चित किया है, परन्तु केशव दोनों से भागे बढ़ गये। दक्षिणा यहाँ प्रस्तुत है सुबधु के अनुकरण पर ही, परन्तु यह राजा के अनुराग मात्र की ही भूमि नहीं, उसकी शक्ति का भी मूल है। दान द्वारा राजा किस प्रकार प्रजा की अनुरागी बना सकता है—यह केशव का राजनीतिक अनुभव जानना था। दूसरी ओर पहली की कितनी उड़ी शक्ति है इसे वे भाग्यछात्री तो जानते ही हैं शिवकी भण्डी परनी मिनी है भारतीय दान भी शक्तिहीन शिव को छत्र मान करके इसी छत्र की ओपगा कर रहा है।

(घ) अविषवाभिज तिस्रूतिलकभूषिताम् । (वासवदत्ता)
 वरविष विषवेयो मुक्ता तातत्रया । (कादम्बरी)
 विषवा बनी न मारि । (राम०)

सुबधु ने 'तिस्रूत' तथा 'नितक' के श्लेष में बिज्वाटवी की तुलना समझानी से की है, दान ने इसका उत्तर कर दिया और 'तातत्रया' पर श्लेष बनाकर प्रस्तुत की समझा विषवा नारी से कर दी, केशव की दक्षि परिस्थिति में अविष है इसलिए 'विषवा' के श्लेष का वे इसी उपयोग में लाते हैं—समोपमस 'बनी' का प्रयोग भी ग्लिष्ट है। यह आश्चर्य की बात है कि सत्कृत के दाना कविता ने 'विषवा' के श्लेषाथ की उपेक्षा करनी थी। इनमें सन्देह नहीं कि उपमा की अपेक्षा परिस्थिति अधिक समतत्कारवनी है।

(ङ) उपगीयमानवाभ्यव्यासु रम्यासु । (वासवदत्ता)
 अधदमानहरिहरापितामहम्, वाच्यमान विविध पुस्तकम्, विद्यायमाण
 सत्ताप्राप्तयाम् । (कादम्बरी)

त्रिचारमान ब्रह्म, देव अधमान मानिए ।
 अधीयमान बुद्ध, मुक्त बीधमान जानिए ।
 अधदमान दीन, गम ब्रह्मान भेदय ।
 अधदमान वाच्य, पटुमान वेदय ॥ (राम०)

सुबधु ने जिस बात का सकल भर किया था उसको बाण ने प्रसार प्रदान किया वेश्वर की विपत्ति प्रसार के साथ-साथ कम भी है। उच्चतम नाम 'ब्रह्मविचार' से लेकर सामान्य नित्यरूप 'स्वाध्याय' तक का प्रमाण वषण सपोवन के समस्त जीवन का जिन उपस्थित कर देता है।

(ञ) अगदजन भोग्यतामुपनीतयापसाधारणया राजतश्म्या समालिङ्ग-
 गतदेहम् । (कादम्बरी)
 का जन कितने पुण्य की हों करत सब सत्कार ॥ (राम०)

वाल्मीकि ने 'शोभ्यतामुपनीता' वाक्यांश द्वारा जिस भाव की व्यञ्जना की है वह भाषा में प्राकर अधिक शिष्ट न रह सकता था, इसलिए केशव ने 'पुरुष कीन्हें' लिखकर अधिक परिभाषित भाव की व्यञ्जना की है; संस्कृत-कवि राजलक्ष्मी को कुलटा नायिका बना देता है परन्तु भाषा-कवि ने उसको एक पति के बाद दूसरे को बरनेवाली पतिव्रता माना है ।

(भ) नक्षत्रमालामिव चित्रज्वलाभरणभूषिताम् । (कादम्बरी)

×

×

×

सशि समीप सोहत मनो, श्वरुण मकर नक्षत्र । (राम०)

संस्कृत के कवि ने मातंग कन्या को नक्षत्रमाला के समान माना है; परन्तु केशव ने मुख को शशि मानकर कान को श्वरुण और कुण्डल को मकर नक्षत्र घोषित कर दिया । इस परिवर्तन के कारण सौन्दर्य में वृद्धि हो गई है ।

भौलिकता—केशव ने अपनी अपस्तुत सामग्री में प्रगल्भीय परिवर्तन ही नहीं किये प्रस्तुत करने लक्ष्यों पर भौलिकता का भी परिचय दिया है । सर्वप्रथम उस भौलिकता को देखिए जो संस्कृत की ही छाया से आई है —

(क) राबण द्वारा अपहृता सीता का चित्र सभी कवियों का ध्यान आकृष्ट करता है, यदि वे अपने-अपने ढंग से कल्पनाएँ किया करते हैं । आदिकवि ने इसका वर्णन इस प्रकार किया है —

पीतेनैकेन संवीतां विलम्बेनोत्तमवाससा ।
सपङ्कामनलंकारां विपद्मामिव पद्मिनीम् ॥
प्रीडितां दुःखसंतप्तां परिप्लव्वां तपस्विनीम् ।
गृहेणाङ्गारकेणैव पीडितामिव रोहिणीम् ॥
ग्रान्ताप्यानामयोनेन विद्यां प्रशिथिलामिव ।
संस्कारेण मया हीनां वाचमर्पान्तरं यताम् ॥
सा प्रकृत्यैव तन्वद्गी तद्बिद्योगाच्च कथिता ।
प्रतिपत्पाठशीलस्य विद्येय तनुतां गता ॥

'पद्मिनी', 'रोहिणी', 'विद्या', 'वाक्' आदि को उपमान बनाकर आदि कवि ने जिस सौन्दर्य का संकेत किया था, वह केशव ने अधिकार तथा भौलिकता से व्यक्त किया है—

धूमपुर के निकेत भानी धूमकेतु की,
झाखा, की धूमयोनि मध्य रेखा सुधाध्वज की ।
चित्र की सी पुत्रिका की रुरे बगुरे मार्ग,
संघर छोड़ाई लई कामिनी की काम की ।
पासट की श्रद्धा, की भवेष नस एकवशी,
लीनही के स्वपंचराज साक्षा सुख साथ की ।
केशव प्रदृष्ट साथ जीवजोति असी, तूँसी
संकलाय हाथ परी छाया जाया राम की ॥

यह कहना आवश्यक नहीं कि केशव के उपमान अधिक प्रभावशाली हैं, उनसे

रावण की क्रूरता, क्रूरता, भयकरता तथा हीनता की व्यञ्जना भी होती है और सीता का सौन्दर्य, तेज, पवित्रता तथा गौरव भी सूचित है। 'आशुतोष' के घस में यद्वा 'यह अप्रमत्तुत वाक्य मात्र के समूची उपमाना के लिए भी भावार्थ है, 'कुर्वे के वन में जीव' भी मीनिक तथा व्यञ्जक योजना है।

(क) पाण्डवा इव विव्यजसु कृष्णानुदपरिमितिता । (वात्सवदत्ता)

भारत समर भूमिरिव दुष्टप्रदायु नाम । (वात्सवदत्ता)

दुर्योधन इवोपलक्षित शत्रुनि पक्षिपात । (वादम्बरी)

भीष्मपिब सिम्पण्डितायुम् । (वादम्बरी)

पाण्डव को प्रतिमा सम लेखी ।

यजुन भीम महामति देखी ॥ (राम०)

संस्कृत के कविनाम महाभारत की कथा से कुछ नाम लेकर उनका निष्ठ प्रयोग किया और राजपुत्रों की पाण्डवा के समान या विध्यादेवी की किसी पात्र के समान बना दिया, कथन से पाण्डवी की पाण्डव प्रतिमा बद्ध दिया, 'यजुन' युद्ध के सादृश्य पर और भीम को विशेषण बनाकर। इसमें संदेह नहीं कि पाण्डवी की पाण्डव प्रतिमा युद्ध के प्रमाण से ही कहा गया है, फिर भी प्रतिमा' घम के प्रयोग से करपा की जो एक आधारभूमि मिल जाती है उसकी प्रशंसा करनेवाला हा हागी—यजुन की पाण्डुकुल का प्रबन्ध है, उसमें यजुन भी है तथा भीम ने कीरणा में ये दो ही तो पगड़ी है।

(ग) अक्षयक अक्ष-मह कामिन सत्तपतयेव महिमानमुत्कृष्टम्

सिद्धराष्ट-सुरराजकुम्भि कुम्भ विभ्रम विभ्राण,

बाहणी-वारविताति-मदरा मलि-कुण्डल-काति

काल करवाल कुन-मातर महिप स्व-म अक्षयकर,

मधुसूत कान्त वागमिष कान्त कपतिन भगवान् दिनमलि । (वात्सवदत्ता)

अनल गात अनि प्राण पक्षिनी प्राणनाथ भय ।

मानहुँ केगवदाल कोवनव कोक प्रममय ।

परिवृष्ट सिद्धपुर कर्षी मगमपट ।

विषी नाक को छत्र मठयो मानिक मयम पट ।

क 'नीलिन-कलिन कपास यह किल वापातिक काल को ।

यह कलिन मानि कर्षी समत विमरमिनि के माल को ॥ (रायचन्द्रिका)

तेज की प्रथम दो पक्षिणी युद्ध के प्रथम वाक्य की छाया में लिखी गई हैं, परन्तु पक्षिणी को 'मरु-यात बनाम में अधिक प्रमत्तर या गया है। संस्कृत में मरु-स्तुन है ऐरावत का मण्डल परन्तु केन ने उसके स्थान पर जिस मगमपट की योजना की है वह स्व हीनकर है। संस्कृत का कवि जब मलिकुण्डल से तुलना करने बैठा तो उसकी वारविताति की या याई रत्नु कथन कुछ भावना उपस्थित करने है और सामान्य के स्थान पर 'नीलमिषी' की प्रशंसा हो जाती है। कान की कथा लिख दोनो ने माना है, फिर भी संस्कृत के समान यद्वा महिष-वध का दृश्य उपस्थित

नहीं होता । संस्कृत-साहित्य केशव का सर्वत्र प्रेरणा-स्रोत रहा है, परन्तु पुरानी सामग्री में उन्होंने पर्याप्त सुधार किये हैं, जिनका महत्त्व संस्कृत-ज्ञान-शून्य आलोचक अंकित नहीं कर सकता ।

(घ) कवरी कुसुमालि सिलीन दयी ।

गज-कुंभनि हारनि शोभमयी ।

मुकुता शुक सारिक नाक रचे ।

कटि केहरि किङ्किण सोभ सचे ॥

दुलरी कल कोकिल कंठ वनी ।

मृग खंजन भंजन भाँति ठनी ।

नृप हंसनि नूपुर शोभ भिरी ।

कल हंसनि कंठनि कंठसिरी ॥

वन-विहार के समय जब सीता वीणा बजाती हैं तो विपिन के पशु-पक्षी घिर कर पास आ जाते हैं और तब रिपुकुल-रूपण राम उनको यथायोग्य आभूषण पहिनाकर प्यार करते हैं । भाव विलकुल नया है । इस वर्णन का एक अर्थ तो यह हो सकता है कि राघवेन्द्र सन पशु-पक्षियों के मोलेपन पर मुग्ध होकर उनको आभूषण पहिनाते हैं; यह सामान्य भाव है । दो अन्य अर्थ भी देखने योग्य हैं । एक यह कि राम जब पशु-पक्षियों को आभूषण नहीं पहिनाते प्रत्युत उनके समान सीता के अंगों को सजाते हैं; शिरी के समान चोटी में कुसुम लगा दिये, गजकुम्भ के समान पयोधर-आभोग को रत्नहारों से सजा दिया आदि । अन्य अर्थ विशेष सुन्दर है; शिखी, गज-कुंभ, शुक, केहरी, कोकिल, मृग-खंजन आदि कान्ति में सीता के प्रंगो चोटी, स्तनाभोग, नासिका, कटि, बाणी, नेत्र आदि से स्वभावतः हीन हैं; अतः उनको संकोच होता है, क्योंकि सीता के अंग आभूषण-सहित हैं और वे पशु-पक्षी आदि आभूषण-रहित हैं; राम इनका संकोच दूर करने के लिए उनको भी आभूषण पहिनाकर उनको सीता के प्रंगों के समान कर देते हैं । कहा जा सकता है कि विपिनवासिनी सीता आभूषण धारण नहीं कर सकती, अतः सभूषण अंगों से अभूषण उपमानों की लज्जा का प्रसन्न ही नहीं आता । तब यह माना जायगा कि सीता के अभूषण अंग भी उन उपमानों से अधिक सुन्दर हैं, वे उपमान सभूषण होकर ही उन अभूषण अंगों की कुछ-कुछ समानता कर पाते हैं । यदि यह माना जाय कि वनधारिणी सीता के लिए आभूषण निषिद्ध है, इसलिए राम उन अंगों को आभूषणों से सजाकर अपने मानस का उत्साह तथा अनुराग व्यक्त नहीं कर सकते, अतः उन अंगों के समान पशु-पक्षियों को आभूषण पहिनाकर अपने हृदय की कामना पूरी करते हैं तो यह अर्थ अधिक मनोवैज्ञानिक होगा । केशव की अलंकार-राशि में इतने सुन्दर भाव अनेक स्थलों पर उपलब्ध हो जाते हैं ।

सादृश्य-विधान—कवि-कर्म-विधान में जिस अप्रस्तुत सामग्री की योजना की जाती है उसका प्रस्तुत वस्तु से सादृश्य रूप, गुण, क्रिया तथा नाम इन चार में से किसी एक या अधिक के आधार पर कल्पित होता है । रूप-सादृश्य (रंग-सादृश्य आकार-सादृश्य आदि के सहित) अत्यन्त स्वाभाविक तथा नितान्त स्वस है; यह प्रायः प्रासंगिक ही होता है

सम्पूर्ण नहीं, यथा मुख को चन्द्र कहने में कवि की दृष्टि केवल रंग पर है भावार (गोलाई) भावति (नामिका, कान आदि की वित्तमानता) पर नहीं, इसी प्रकार मुख को कमल कहने में सादृश्य का आधार न आधार है, न आकृति (कमल के भिन्न-भिन्न रंग, मूलात् आदि) प्रत्युत उसकी मधुन आभा ही है। ग्रामीण स्त्रियाँ जब 'सुरचना से हाथ' और 'डेल सो घाय' वाक्यांश का प्रयोग करती हैं तो उनके सामने सुरचना तथा हाथ का या डेल तथा घाय का आधार ही होता है, बँठोरता आदि गुण तथा मनसारन रंग नहीं। यदि गुण-साम्य रूप-साम्य का सह्यकर हो सके तो भद्रोभाम्य, परन्तु सत्रन ऐसा सम्भव नहीं इसलिये कतिपय स्मृतो पर गुण रूप की भवहेतुता करके कल्पना में प्रवेश कर जाता है, गुण साम्य को उबर भूमि प्रस्तुत और अप्रस्तुत में से एक का भ्रमण होना है यद्यपि यह सन्धा आवश्यक नहीं। भाषी की कौकिल के स्वर से समा नता बताते हुए नायिका और काव्यन का रूप साम्य कवि की दृष्टि में नहीं धाता (भले ही कोई नायिका रूप में भी कौकिलवर्णी हो), प्रत्युत उनकी वाच का माधुर्य ही रहता है यहाँ दोना ही भ्रमण है, निगाचर हस्तगता बँदेही की धर्म्यस्तगता बाक या प्रतिपन्थाणीतरस्य विद्या, या 'पापही की भद्रा' कहने में प्रस्तुत तो मूल है परन्तु अप्रस्तुत मूल नहीं है। क्रिया साम्य एक वाक्य में सम्भव नहीं, क्योंकि साम्य क्रियाया में है और जहाँ क्रियाएँ ह वहाँ एक से अधिक वाक्य होंगे। क्रिया-साम्य के लिए गुणवो का प्रसिद्ध बणन 'सेवत लघन सिधा रघुवीरहि। क्यों भविवेकी पुरुष शरीरहि॥' सीजिए। सेवक लदमण की भविवेकी, लघन रघुवीर की भविवेकी-शरीर से कोई भी समता बढाना साहित्य की धननिगता है। साम्य का आधार तो 'सेवत' क्रिया है जो प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दोनों वाक्यों में प्रयोग्य है। यहाँ क्रिया-साम्य ही नहीं क्रिया का अभिन्नत्व या भावति भी है, परन्तु प्रतिवस्तूपमा निदर्शना आदि समकारों में क्रियाएँ भिन्न होती हुई ही समान दिखाई देती ह। सादृश्य विधान^१ के इन तीन आधारों रूप, गुण तथा क्रिया को उत्प्रेक्षा के प्रसंग में आचार्य विश्वनाथ ने जाति गुण, क्रिया तथा द्रव्य^२ इन चार वर्गों में रखा लगता है परन्तु ये चार सादृश्य के आधार नहीं प्रामुत उत्प्रेक्ष्य वस्तु के गुण ह अर्थात् उत्प्रेक्ष्य वस्तु कही जानि हागी कहीं गुण कहीं क्रिया और कहीं द्रव्य—जाति और द्रव्य में तो केवल इतना भेद है कि जाति बहुवाचक^३ है और द्रव्य व्यक्तिवाचक^४।

अब नाम-सादृश्य अथवा रूप-साम्य पर विचार कीजिए। रूप-साम्य अत्यन्त ही बाह्य है क्योंकि वस्तुओं के नाम किसी गुण विशेष के निश्चय ही श्रोतक नहीं ह। नायिका के मुख को देखकर जब यह कहा जाय कि नाक (=स्वर्ग) का धुति (=वेद) से भद्रतरव धात्र स्पष्ट हो गया तो इस वाक्य या अभिव्यक्ति में कोई दोष नहीं

१ देखिए 'भाषना और समीक्षा' में हमारा लेख 'साधर्म्य अथवा उपमा', ।

२ जानिगु ए क्रिया द्रव्य यदुत्प्रेक्ष्य द्वयोरपि । (साहित्यदण्ड)

३ अत्र त्रिजघनस्तमस्य बहुवाचकत्वात् जात्युत्प्रेक्षा । (वही)

४ अत्र च त्र उत्प्रेक्ष्यव्यक्तिवाचकत्वात् द्रव्याद्वय । (वही)

फिर भी प्रस्तुत (नायिका के मुख) के प्रति कवि की उदासीनता जक्षित हो जाती है; कवि-तारकाक्षिक प्रभाव से अछूता रहकर यति दूर की बात कर रहा है। इसलिए कवियों ने प्रायः शब्द-चमत्कार को साधन बनाया है, साध्य नहीं। वाणकवि के साध्य पर यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि भरत-द्वारा^१ आदि-वर्णित दीपक और उपमा अलंकारों के अनन्तर पाठक श्लेष को बहुत पसन्द करते थे और 'निरन्तर श्लेष घन'^२ कवियों का समाज में स्वागत था—कथा जैसे लोकप्रिय साहित्यांग में श्लेष की निरन्तरता तथा घनता का आदर उसके महत्त्व का चोखन करता है। 'आपतलोचनमपि सूक्ष्मदर्शनम्, महाबोधमपि सकलगुणाधिष्ठानम्, कुपतिमपि कलत्रवत्लभम्'^३, या 'असंपतोऽपि मोक्षार्थी, सामप्रयोगपरोऽपि सततावलम्बितवण्डः, सुप्तोऽपि प्रबुद्धः, संनिहितनेत्रयोऽपि परित्यक्तवामलोचनः'^४, अथवा 'यत्र च मलिनता हृदिधूमेयुः न प्ररितेयुः, तीक्ष्णता कुशलेषु न स्वभावेयुः, भ्रान्तिरवलप्रदक्षिणामु न शास्त्रेयुः, रामानुरागो रामाप्रणेन न यौवनैः'^५ आदि का सौन्दर्य शब्दों की खिलवाड़-मात्र ही नहीं माना जा सकता। 'आपतलोचनमपि सूक्ष्मदर्शनम्' में शारीरिक सौन्दर्य तथा बुद्धि-तीक्ष्णता की अप्रत्यक्ष सकल व्यञ्जना है, इसी प्रकार 'असंपतोऽपि मोक्षार्थी' या 'सुप्तोऽपि प्रबुद्धः' वाक्यों से व्यक्त के आचरण का निश्चित ज्ञान हो जाता है। यदि शब्द-सौन्दर्य को साध्य न बनाकर साधन-रूप में उसका उपयोग किया जाय तो उससे अभीष्ट भावों की भी सकल व्यञ्जना हो सकती है। इसलिए शब्द-सौन्दर्य या शब्द-सादृश्य सभी बड़े-बड़े कवियों में भी मिल जाता है।

अन्य प्रतिष्ठित कवियों के समान केशव में भी सादृश्य के रूप, गुण, क्रिया तथा नाम चारो आधार पर्याप्त माना में प्राप्य है और क्योंकि उनके व्यक्तित्व में कवित्व के साथ-साथ आचार्यत्व का भी पूर्ण योग था, और संस्कृत की अपार राशि तक जनता को ले जाना चाहते थे, इसलिए संस्कृत के अपार पाण्डित्यपूर्ण साहित्य की छाया में केशव का साहित्य शब्द-सादृश्य में विशेष सिद्धहस्त है। केवल शब्द-राम्य पर कल्पना का निर्माण करनेवाला यह प्रकृति-चित्रण देखिए—

सेव बड़े नृप की जनु ससै ।

अफल भूरि नाय जहँ वसै ॥

बैर भयामक सी अति लगै ।

अर्क-समूह जहाँ अवसगै ॥

राजति है यह ज्यों कुलकन्या ।

घाइ चिराजति है सँग धन्या ॥

१. उपमा दीपक चंद्र रूपकं यमकं तथा । (नाट्यशास्त्र)

२. हरन्ति कं नोऽन्वतवीपकोर्नर्नर्वाः षडार्थरूपपादितः कथाः ।

निरन्तरश्लेषघनाः सुजातयो महालज्जचमत्कारं कुट्टमलेखि ॥ (कादम्बरी)

३. कादम्बरी, पृ० १६ ।

४. वही, पृ० ८१ ।

५. वही, पृ० ८६ ।

यहाँ 'मयवि धीवन' 'मय समुद्र' तथा 'माइ' द्रिष्ट चला वा उपयोग इनको साधन बनाकर सादृश्यमूलक भवनारों का लिए किया गया है, फिर भी क्याकि ये द्रिष्ट शब्द वस्तु गुण नहीं इसलिये इनमें चलाना में धर्मोष्ट वस्तु उपस्थित नहीं होती और धर्मोष्ट सौंदर्य मन को प्रभावित नहीं करता, यदि द्रिष्ट शब्द गुणों के नाम होने तो कवि का प्रयत्न समझन न रहता। धर्मोष्ट गुण में पाठक कवि के निर्देश को स्वीकार कर सौम्य को हृदयगम कर लेता है, जैसे "अयोधनि मूर्तों की हो है, प्रजा जनों को नहीं", इस वाक्य में द्रिष्ट धर्मागनि शब्द समुत्त है, भव पाठक उग समुत्त निर्माण में कवि-न-पना का ही अनुसरण करता है। दूसरी ओर 'मह मन कुसुमा' के समान है, क्योंकि इसमें निबट हर समय घाय उपस्थित है। इस वाक्य में 'द्रिष्ट' घाय शब्द एक वन (मूर्त) का नाम है और एक स्त्री (मूर्त) का भी नाम है, वृक्ष (मूर्त) के स्थान पर कवि वल्लभा का अनुसरण करते हुए भी हम स्त्री (मूर्त) का विन नहीं बना पाते। यही कवि की समझना है। कारण कुछ भी हो, केवल में इस प्रकार के शब्द साम्य भी है जो पाठक की चलावा को कवि चलाना तब पहुँचने का आधार नहीं दे पाता, य द्रिष्ट शब्द मूल वस्तुओं के नाम है, धर्मोष्ट गुणों के नहीं।

'रामचंद्रिका' में 'गम्य सादृश्य' के स्वल्प उदाहरण देने हैं, परन्तु सम्योगवत् उनका निबट या दूरारुद्ध सम्बंध सङ्गत का विधीन विगी आधार से जुड़ जाता है। केवल को परिसरणा तथा विरोधामास का विगम मोह का और इसमें मनभे-को स्थान नहीं कि इनका सौंदर्य केवल के हाथ से जितना खिला है उतना किनी प्रम्य हिंदी-कवि का प्रयत्न स नहीं। स्वेय का उपयोग न जाने कितने कवियों ने किया परन्तु केवल में उसका उपयोग है अपना बनाकर इस कवि ने स्वेय को लिखा दिया और दूसरे कवियों को आवृष्ट करने की प्रयत्नमात्रा प्रदान कर दी। परिसरणा केवल से प्रलय पनप ही न सकी, और विरोधामास भयन हरा भरा न रह सका। केवल की ध्विकता सम्पत्ति ध्वय धनिया है निराली है उनका विवका पुराना है उत्तराधिकार में नामाही से माया हुआ जिसका मूल्य इस कुत में भवे ही कम प्राप्ता जाय परन्तु जिसका भावा और ताल विधी भी प्रकार कम नहीं। अजित सम्पत्ति जिन मालीधका की दृष्टि में कदाचित् उत्पन्न कर देती है उन्हें यह भी जानना चाहिए कि वर्षा की नहीं के समान बाह्य प्रेरणा के कारण व्यक्तिगत वा साधोद प्रकाशन करते अजित सम्पत्ति तितर भितर हा जाती है वह कथन बुद्धिमती शारदी रावा के समान कुलागत सम्पत्ति के सम्मुख एक श्रुतिग ही है, क्योंकि उसका उत्तराधिकार सत्ति को प्राप्ति नहीं मिल पाता।

अत यदि स्थूल रूप का सादृश्य देखना हो तो भी केवल हमको निराश नहीं करते। 'रामचंद्रिका' के कुछ उदाहरण देने जा सकते हैं। दुखिनी सीता का वणन करते हुए कवि ने मूल और अमूल दोनों ही प्रकार के धर्मोष्ट प्रस्तुत किये हैं और निश्चय ही उनका पाठक की चलाना में धर्मोष्ट विन बन जाता है। सीता को 'मृणाली' मनो पर हैं यदि शरी तथा 'प्रती बुद्धि-सी चित्त चिन्तानि भावी' बहकर मूर्त तथा धर्मोष्ट धर्मोष्टों को इतनी सुन्दर योजना करने वाला कवि सर्वज्ञान हृदयहीन न

रहा होगा। इसी प्रकार वृद्धावस्था का वर्णन करते हुए यह निरीक्षण कि शरीर पर भुरियाँ इसलिए पड़ गई हैं कि उसके भीतर से वासना निकल चुकी है, सामान्य सहृदय का काम नहीं।

योगदान—आचार्य कवि केशव के विषय में आलोचकों में बहुत मतभेद है—उनके आचार्य रूप को लेकर भी और उनके कवि रूप के विषय में भी। जो विद्वान् अजित संपत्ति से ही वैभव का अनुमान लगाते हैं उनको केशवदास कवीर से भी गरीब दिखाई पड़ेंगे, क्योंकि केशव को कुलागत निधि का रहस्य ज्ञात था और उस अपार राशि में से थोड़ा-थोड़ा देकर वे पाठकों को उसके प्रति आकृष्ट करना चाहते थे, यदि वे आजीवन मजदूरी ही करते रहते उस अपार कोष की उपेक्षा करके तो उत्तराधिकार में कितना छोड़ पाते—यह संदिग्ध ही है। वस्तुतः कोई भी कवि स्वकीय अजित सम्पत्ति से भावी सन्तति को धनी नहीं बना पाया। सूर और तुलसी का महत्त्व अजित सम्पत्ति के कारण नहीं, प्रस्तुत कुलागत संरक्षण के कारण से ही है। प्रस्तु, केशव की मुख्य विशेषता कुलागत सम्पत्ति का संरक्षण तथा वितरण है, उन्होंने पुराने सिक्कों को मँज-थोकर दान में दे दिया और अधिकारियों के मन में उसके प्रति लालसा जगा दी। केशव की कविता धन-तन सामयिक प्रभावों को अभिव्यक्त करती हुई भी स्थायी आधार संस्कृत के यत्नासिकाल साहित्य को ही बनाती है, उनकी अप्रस्तुत सामग्री न भरेलू जीवन से आई है और न सामाजिक परिस्थितियों से, उसका उद्भव-स्थल तो संस्कृत भाषा का साहित्य है।

केशव की दूसरी विशेषता सादृश्य-विधान को कर, गुण, क्रिया तथा नाम चारों प्रकारों का सदुपयोग है। यह ऊपर कहा जा चुका है कि प्रथम तीन की अपेक्षा अंतिम का अप्रह केशव में इतना अधिक है कि वे उसके विशेषानुरागी माने जा सकते हैं। साधन श्लेष और साध्य परिसंख्या तथा विरोधाभास उनके प्रिय आभूषण हैं। कवि के हृदय का उल्लास पमत्कार का वेप धारण कर पाठकों को उत्साहित करता है, उसका कम्पित स्वर दूसरों की सहानुभूति का याचक नहीं। केशव की अभिजात परिस्थितियों ने उनको ओज तथा उक्ति का कवि बना दिया कवना तथा भवित का नहीं। उनकी कला का महत्त्व उल्लासपूर्ण हृदय से ही समझा जा सकता है, अव्ययस्थित मानस से नहीं।

केशव का व्यक्तिगत तथा सामाजिक जीवन आत्मविश्वास तथा पूर्णता की कहानी है, वे जन्म से ही आदर और सम्मान का भोग करते रहे। उनका जीवन सुखी या, इसलिए संसार से उनकी कोई शिक्षागत नहीं थी, वे सुख को आनन्द का रूप देने तथा दूसरों को सुख का उपदेश देने में व्यस्त रहते थे। उनके काव्य की प्रेरणा आन्तरिक शोकाकार नहीं, प्रत्युत सामाजिक कर्तव्य है। यदि शिष्यों पर दया न घाली तो वे कविता भी न करते केवल संस्कृत साहित्य का रसास्वादन करते रहते; यदि प्रवीणराय को पढ़ाना न होता तो वे आचार्य-कर्म का भार न खोले।

१. तनु चलित पलित जनु, सकल वासना निकरि गई थल-थल की।

पाण्डित्य का परिवेष्टित हो। अरुणों में सम्मान एवं प्रतिष्ठा का बिछाना रहा, और केवल धर्म या कर्म स्व के साधन उ कर्म में समाहित उनकी लक्ष्मी काङ्क्षित सिद्ध करता रहा। 'रसिक प्रिया में बसाया बहिनार तथा विज्ञान गीता' में धर्म में भी निस्संग विवेक उनकी लक्ष्मी का कुछ आश्रय दे सकते हैं। संशय के उन पण्डितों ॥ उनके व्यक्तित्व का कुछ अनुमान लगाया जा सकता है जो प्रतिव दाल पावन की हृदयगत करते हैं का रस पात्र करते रहते हैं। भाषा-काव्य उनकी कोई विशेषता नहीं है। काव्य का व्यक्तित्व मर्यादित है, उसका मूल्य पूर्णता में स्थित है, अभिव्यक्ति की अपेक्षा में नहीं। कवि के हृदय में केवल भाव ही गिरोरत न हो, परन्तु व्यक्तित्व के हृदय में मूर्धन्य है—इसमें सन्देह नहीं।

शृंगार-काव्य

उत्तर-पश्चिम से देख पर विदेशियों के जो आक्रमण हुए वे कमर में भोके हुए खंजर के समान थे। यूनानियों के समान यदि मुसलमान एक साथ सेना लेकर युद्ध-क्षेत्र में आ जाते तो राजपूती लोहे से उनका सिर छिन्न हो जाता और देश को दासता का अभागा दिन न देखना पड़ता। परन्तु मुसलमान कितने ही मार्गों से कितनी ही बार देश के कतिपय भागों में आये और दीमक के समान समाज की जड़ों को खोखला करने लगे। यह तो नहीं कहा जा सकता कि व्यापार आदि के लिए उनका भारत में प्रागमन किसी दूरदृष्टिता से गर्भित था, परन्तु इसमें भी सन्देह नहीं कि यदि वे युद्ध से पूर्व कभी दिखाई न दिये होते तो उनको प्रथम न मिलता। यह तो स्वीकार करना पड़ेगा कि यदि राजपूतों ने इन विदेशियों के साथ मैत्री के मुफल का अनुमान भी लगाया होता तो देश में इस विकार का प्रवेश न होता। दुर्भाग्य ही था कि मुसलमान भारत में आये और देश के सामाजिक तथा सांस्कृतिक षष्ठन के कारण बने। आक्रमण-कारियों से अधिक घातक देशी मुसलमान थे। यह कहना कठिन है कि प्रारंभ में धर्म-परिवर्तन का क्रम किस गति से चला और केवल सम्प्रदाय-वीक्षा से ही अपना व्यक्ति किस प्रकार पराया होता गया और अन्त में आक्रमणकारियों की अनुपस्थिति में प्रायः उनसे अधिक भयंकर बनकर, यह देशी-विदेशी भारत की श्री का ध्वंसक दस्तु सिद्ध हुआ।

विदेशी मुसलमान जब एक हाथ में खंजर और दूसरे में स्वर्ग का प्रमाण-पत्र लेकर ध्वंसारमक प्रवृत्तियों की प्रेरणा से भारत में आया तो उसे समाज के अधिकारियों से लोहा लेना पड़ा। इसीलिए उसका विरोध अभिजात-वर्ग से था। समाज का निम्न-वर्ग इस उथल-पुथल से अभ्रमावित था, विदेशियों ने उसको लोभ दिया और अपने में मिलाया। अस्तु, आक्रमणकारियों का धर्म बढ़ता ही रहा और कालान्तर में देश में एक स्थायी ध्वंसक समाज का निर्माण हो गया। विदेशियों के पैर जम गये और तब उनका प्रयत्न अभिजात-वर्ग को फोड़ने का रहा। सभी उस समय राज्यश्री का भोग करते थे, उनसे प्रतिद्वन्द्विता ही मुसलमानों का ध्येय बना। कई बादशाहों ने क्षत्रियों के साथ मैत्री, विवाह आदि करने का प्रयत्न किया अन्त में भारत की श्री विदेशी संस्कृति से विकृत हो गई और 'समागपूर्वक भोग' का आदर्श 'छोकर भोग' में बदल गया, इसी को अधर्म कहते हैं। जब तक मुसलमान निम्न वर्ग को नियलने का प्रयत्न कर रहे थे तब तक उनके आश्रय में कला के सम्मुख का प्रश्न ही नहीं आता। परन्तु जब वे अभिजात-वर्ग की पचाने में लगे तो वातावरण में विलास की दुर्गन्ध फैली और दासना-पनिज कलाकृतियाँ समाज के सम्मुख आने लगीं। हिन्दुओं ने उस वातावरण की दिव्यता के छोटों से पवित्र करने का प्रयत्न किया, परन्तु यह प्रयत्नना मात्र ही था; विक्रम की सप्तहवीं शताब्दी से भारतीय समाज में दासता का जो जाल फैलने लगा वह कर्मण्यता के स्थान पर स्वैच्छता तथा अमृत के स्थान पर मदिरा का प्रचार

कर गया। हिन्दी साहित्य की दृष्टि में मुसलमानों के पहिले प्रयत्न ने भक्तिकाव्य का वातावरण प्रस्तुत किया और दूसरे ने शृंगार काव्य का।

घकवर से साहजहाँ तक का शासन-काल राजनीति में स्थिर शांति का युग है। पारस्परिक लड़ाई-झगड़ तो रुकने और मनाने के रूप में चलते रहते थे परन्तु युद्ध नामक भाव का निपटारा करते वाली बात उस समय सम्पाद्य हो चुकी थी। राजपूतों का बल क्षीण हो रहा था, और विदेशियों के पर जम चुके थे, भत देश में किसी भारी परिवर्तन की आशा प्रबल रह गई थी। शासकों ने देश विदेश के उन कलाकारों को आश्रय देना प्रारम्भ कर दिया जो अपनी भाषा से पौरुष की मूर्धन्यता कहते थे। ईरान और भारत की सामान्य भोगप्रियता धरने सम्पूर्ण देशों के साथ जीवन में प्रनिश्चित हुई। शासक स्त्रियाँ के साथ नीहा करने के लिए बाजार लगाने लगे, या प्रेयसी को छीनने के लिए उनके पति का हत्या करने लगे तो प्रजा पर प्रचंडा प्रभाव न पड़ सकता था। इन्द्रिय भोग का ऐसा भूचाल आया कि समय की जड़ें ढीली पड़ गईं। अथवा पर गराव का ध्याता, हाथ में प्रेयसी का हाथ और शरीर में ममता का सन् ही उस युग की सामान्य सृष्टि थी। पर नारी को छीनने में पौरुष की प्रति प्रति प्रति और मानवीय शक्ति को मनाने में जीवन का सुख इस युग का सामान्य ध्येय था। अस्तु पुरुष और स्त्री सभी पापवृत्तियों में उलझकर इन्द्रियों के दास बन गये और उच्च प्राकृतिक सिद्धि सिद्धि कर प्राण खाने लगे।

बादशाहों का जब यह हाल था तो उनके अधीन सामन्त तथा सामन्तों की प्रजा कब पीछे रहने वाली थी। उस युग में शासक भूतल पर ईश्वर का प्रतिनिधि था और अपनी ओर से अपने प्रिय व्यक्ति का वह मनसब देकर प्रतिनिधि घोषित कर देता था प्रायः बादशाह के अन्तर्गत पर उसके चेहरे बदल जाते थे जो इस बात का प्रमाण है कि राजकीय प्रकार व्यक्तिगत पुरस्कार या गुणाधिक नहीं। बादशाह के अधिकृत रहन-सहन में उसका अनुकरण करने लगे, प्रत्येक ग्राम प्रांगण की नकल बनने में अपना लोभाग्र समझता था। अस्तु यथा राजा तथा प्रजा की बहाव इस काल में सफलतापूर्वक चरितार्थ हो लगी। जो दुष्ट राजा या बादशाह में बदल थे उनको अपने में उपाकर ही कोई क्षमादान बन सजा था उन दुष्टों के प्रति धृष्टता का तो प्रश्न ही नहीं था। धर्म की मर्यादा का छोड़कर सारा समाज इन्द्रिय-मुखा के योग में दिन काटने लगा तो कुशल और क्षेम भी दुर्लभ बन गये, देश पर जो देवी प्रकीर्ण हुए थे भी उस वासना निद्रा में स्वप्न देखनेवालों को न जगा सके। जनता के पतन की यह चरम अवस्था थी जिसको बादशाही आश्रय भी गरुड़ भित रहता था। इस राजनीतिक तथा सामाजिक दुरवस्था में धार्मिक द्वेष तो कुछ कम हो गया, परन्तु जनता परवश होकर पतन की ओर जाले लगे। शृंगार-काव्य का प्रलयन इन्हीं परिस्थितियों में हुआ था।

साम्राज्यीय शृंगार-काव्य विरोधी सचेतों की मूर्ति है। विलास के कतिपय उपकरणों की प्रतिकृति से ही जीवन में सम्पन्नता का अनुमान लगानेवाला कलाकार उस काव्य की सौन्दर्य-भावना पर मुख हो सकता है। परन्तु विशाल जीवन की दृष्टि-

नीय रिक्तता का प्रतिबिम्ब देखकर इस काव्य को निर्जीव कह देना भी अनुपयुक्त नहीं है। वस्तुतः इस काव्य में शृंगार रस भी तो नहीं है; 'रस' का गुण उद्देगहीन आनन्द है, परन्तु यह काव्य कामातुर व्यक्तियों के मन में उद्देग, तृष्णा, अशान्ति तथा निस्साह उत्पन्न करता है। 'शृंगार' का भी प्रश्न नहीं आता, शृंगार रसरस है जो उज्ज्वल वर्णों से युक्त होकर व्यक्ति को आत्म-विस्तार की ओर ले जाता है; परन्तु यह काव्य धर्मविरुद्ध काम की यज्ञस्थली है, जो धूम्रधूसरिष्ठ होने के कारण उज्ज्वल वर्ण नहीं मानी जा सकती। यदि काव्यशास्त्र की शब्दावली का ही प्रयोग आवश्यक हो तो इस काव्य को शृंगार-रसाभास से ओत-प्रोत माना जायगा। सदाचार को छोड़कर ही आचार के दोष रूपों अनाचार, कदाचार, व्यभिचार आदि का वर्णन सर्वत्र मिलता है। प्रेम, प्रीति या स्नेह के नाम पर नग्न कामाचार की सहर्ष ही इस काव्य का प्राण है। जीवन का इतना खोखला चित्र भारतीय साहित्य में अन्यत्र नहीं है, कदाचित् इसी-लिए उन कलाकारों ने बाहरी आवरणों की चमक-दमक में भीतरी रिक्तता को आच्छादित करके अपने मन को प्रबंधना से भुग्ध बनाया और समाज के पतन में परोक्ष योग दिया।

कामुकता का यह काव्य शक्ति जीवन को सुख-संघर्ष में बहलाने का जब वार-वार प्रयत्न करता है तो उस मथन की सहसा याद प्रा जाती है जो अपने हताश एवं पर-वश अस्तित्व को रंगीनी से चमकाकर वास्तविकता को भूलने में प्रयत्नशील हो। और जब इस युग की कविता कौशेय को फहर-फहर तथा अलंकारों की छम-छम-छम से उत्साह को आकृष्ट करके अपने आसक्त से येतुष एवं पीखहीन बना देती है तो हम उस मूल्य की कुछ कल्पना करने लगते हैं जो मध्यकालीन कला के लिए हमारे समाज ने दिया था। वस्तुतः इस युग की कला वैश्या के समान सज्जबज्जकर बाजार में बैठ गई और मनचले युवकों को फँसाकर उनका सर्वस्व खूटने लगी। रस के स्थान पर चम-स्कार तथा आनन्द के स्थान पर उद्देग इसका प्राण है। यह वह आसक्त है जिसका सेवन करने वाला फिर कभी होश में नहीं आता, इसकी चसक जिसको लगी उसको बर्बाद कर छोड़ती है। इसीलिए इस युग में प्रेम नाम से जिस वस्तु का वर्णन किया गया है, उसका चसका पीनेवाले को अन्त में मिटा ही डालता है। बिरह के व्याज पे जिस निराशात्मक भाव का वर्णन इस काव्य में है वह अपनी कदरणा तथा दयनीयता में ही चाकर्षक है। मृत्यु का इतना सस्ता वरण उस युग के जीवन का कुछ मूल्य अंकित कर सकता है।

इस युग के कवि या तो राजाश्रय में जीवन बिताते थे और आश्रयदाता के विश्वास में अपनी कविता को नित्य-प्रति भेजा करते थे, या किसी प्रेयसी के नाम पर जीवन की रिक्तता को कविता में बहाया करते थे। विहारी के समान जिसको कोई स्थायी आश्रय मिल गया वह "चमक, तमक, हाँसी, सिसक, भसक, भूपद, लपटान" की कल्पना में अपनी सरस्वती को बचाता रहा। परन्तु देव के समान जो "केले नरनाहनि की नाँही चुनि, मेह सों निहोरि हारि" बदन निहारता रहा उसने भिन्न-भिन्न जाति और प्रदेश की कामिनियों के रूप और जीवन का सुखा वर्णन करके कामियों को

आवृष्ट करते-करते अन्त में ज्ञान ध्यान से ही शान्ति प्राप्त करने का प्रयत्न किया। व्यक्तिगत वेदना को समष्टि के सहृद में खोदकर दूसरों को घटाने वाले विरहिणा ने अपनी धार से उस वेद को चायनी में बदल दिया है, फिर भी यह किसी रोग की औषधि नहीं बना प्रत्युत हृद्रोग का संवर्धन मात्र करता रहा।

समावर्षित काव्य जब मन को झूमने की प्रेरणा न दे सका तो शब्द ओछा ने नृत्य और वाद्य के स्थानापन्न होकर पाठक पर जादू करना चाहा। अनुप्रास और यमक की धजझ वर्षा उन्मत्त गुणप्राहकों की भाँती में गुलाब फेंक गई, फलतः धम की अनुपलब्धि ॥ श्री इधर उधर हाथ-पैर मारते हुए वे मनोरञ्जन करने लगे। किसी भी कवि में इतना धम न था कि वह जीवन पर एक चतुर्दी हुई दृष्टि भी डालता और उसकी सुन्दर बनाने का प्रयत्न करता। काव्य की बखौटी सस्ती बाह-बाह थी। ग्राम ग्राम में दरबार बन गए और प्रत्येक माधवदाता रसिक-शिरोमणि बनने के लिए कामिनियों के कटाक्ष से बिड़ होकर लड़ने लगे। इस कामुक काव्य की वास्तविकता उसकी अप्रस्तुत-योजना में सफलतापूर्वक प्रतिबिम्बित हुई है।

इस विलासी काव्य में जीवन को धाद्यत प्रभावित करने की शक्ति नहीं थी, इसलिए इसका प्रत्युपन बिलेरे बिपरे बुद्धुर्ग के रूप में ही हुआ। यह मुक्तक है, प्रबंध नहीं, प्रबंध काव्य के लिए जित धर्म एवं पूणता की आवश्यकता होती है वह इस मदिर युग में संभव न थे। प्रत्येक कवि अपने आप में तो स्वतन्त्र ॥ ही, अपने काव्य में भी असम्बद्ध है। फलतः उसके एक से अधिक ग्रन्थ किसी तारक्यम् के सूचक नहीं माने जा सकते। शृंगार काव्य वर्ता अनेक है, परन्तु बितने प्रथम कोटि के है—यह विवादास्पद ही रहेगा। विहारी के विषय में तो अनैक्य ही सकता है, परन्तु देव, मतिराम, पनानन्द आदि का स्थान निर्धारित करना धासत काम नहीं। प्रस्तुत काव्य मन में हमने कालक्रम का ध्यान रखते हुए विहारी का प्रथम विवेचन किया है, तदनन्तर दूसरी प्रवृत्ति के एक प्रतिनिधि पनानन्द का, मतिराम, देव, पद्माकर आदि विहारी की ही जाति के हैं, उनका अलग अध्ययन करने की आवश्यकता नहीं समझी गई।

विहारीलास

कविवर विहारीदास ने अपने समस्त जीवन में सम्पूर्ण राजकीय सुविधाओं का उपयोग करते हुए भी केवल ७०० से कुछ अधिक दोहे लिखे हैं जो कवि की मीनाकारी का सुन्दर उदाहरण है। एक दोहे की रचना धम और परिधम के एक सप्ताह में हुई हो तो भी उसका मुख्य बितना अधिक है—यह कल्पना-कठिन नहीं। मुक्तक के विषय में यह साचना तो व्यर्थ है कि उसकी रचना के १२ वर्षों में कवि की विचार मात्र धारा या जीवन-ज्वाला में कोई एकरूपता खोजी जा सकती है। परन्तु आद्यन्त सौंदर्य का विश्लेषण हमको कवि के सूक्ष्म व्यक्तित्व का कुछ आभास अवश्य दे सकेगा।

विहारी की मुख्य व्यक्तिगत विशेषता उनकी 'प्राणमत्ता' है जो उनके काव्य को 'गोखर गाय' के दाताकरण से सहज पृथक् कर देती है। उनकी दृष्टि में समाज के दो धम हैं—नागर तथा ग्रामीण। ग्रामीण समाज सभी प्रकार की कलाओं से भरपूर

अतः अपरिष्कृत है, उसमें 'तन्वी-नाव, कवित्त-रस संरस-रस, रति-रंग' की चर्चा भी व्यर्थ है क्योंकि वह गुलाब को 'करले सूँघि, सराहि हूँ' (दो० ६२४) अपने को श्रव में असमर्थ जानकर, भीन रह जाता है। जहाँ तक फला का प्रश्न है वे ग्रामीण तो प्रत्यक्ष 'पशु-नर' हैं जिनके लिए सुन्दर-से-सुन्दर गुलाब भी 'फूल्यौ, अनफूल्यौ' है—बेचारे घोड़ी, मोड़ तथा कुम्हार !! यदि प्रश्न किया जाय कि क्या वे गँवार कभी नागर हो सकते हैं तो उत्तर निषेधात्मक ही होगा, हींग को कपूर में मिलाकर रस दीजिए फिर भी क्या वह अपनी गन्ध को छोड़कर कपूर की सुगन्ध ग्रहण करेगी (बोहा २२८)। जिस व्यक्ति को नगर के इस सम्य समाज का चसका लग गया है वह गाँव में जाने का कभी नाम न लेगा—जिसने एक बार अमूर को चख भर लिया है उसकी जीभ को निवारी क्षणभर भी चन्ची कैसे लग सकती है (बोहा, १६७)। यस्तु, गर्व और गुण की निधि (बोहा, २७६) नगर के ये विविध विलास प्रपूर्व है, परन्तु गँवारों में इनका कोई धावर नहीं, वे तो इन पर व्यंग्य से हँसते हैं (बोहा, ५०६)। विहारी को अपने कलापूर्ण विलासी जीवन का बड़ा गर्व था, वे दरबारी चमक-दमक से वंचित समाज में टिकना भी पसन्द न करते थे। संभव है उनको कुछ कटु अनुभव हुए हों, परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि यह भावना उस समय के शिरोमणि कलाकारों में बसी हुई थी।

'नगर' और 'ग्राम' से सर्वदा किसी भौगोलिक क्षेत्रफल आदि का संकेत नहीं मिलता। आश्रयदाता का सम्पूर्ण निवास-स्थल ही 'नगर' है, और विपन्न सामान्य जनता के घर ही ग्राम हैं। संभवतः किसी कलाकार या पारखी को अवोग्य सिद्ध करने के लिए 'गँवार' शब्द का प्रयोग आज तक उसी परम्परा में चला आ रहा है। प्रत्येक आश्रयदाता अपने को रसिक-शिरोमणि समझता था और प्रत्येक कवि कला का अवतार माना जाता था। फिर भी विहारी को इस 'नागरता' की ऐसी लगन थी कि संगलाचरण के प्रथम दोहे में अपनी इष्टदेवता को 'राधा-नागरी' के नाम से उन्होंने सम्बोधित किया है। सामान्यतः उस समय कवि अपने कवित्व के गर्व में चूर-चूर रहता था। अतएव खुले दरबार वह इस प्रकार की चुनीची प्रायः दे दिया करता था कि 'गिन लीजिए इस कविता में अनेक अमूल्य अलंकार' हैं, या 'आप आँख खोलकर' देखिएगा तो सौन्दर्य पर भुग्न हो जाइएगा, या 'लोग समझते हैं कि 'कविता आसान' काम है, परन्तु यह प्रतिभा का विषय है' या 'मेरी कविता को वही समझ सकता है जिसकी आँखों में स्नेह^१ रँजा हुआ हो'। विहारी ने भी अपनी कविता के विषय में 'वह

१. दोहों की संख्या 'विहारी-रत्नाकर' (१६५१) के आधार पर है।

२. संज्ञा करि लोभ अलंकार है अधिक धर्म। (सिनापति)

३. ज्यों-ज्यों निहारिए नरे हूँ नैननि, त्यों-त्यों खरी निकरें तो निकरें।

(मतिराम)

४. लोगन कवित्त कीबी खेल करि जानी है। (ठाकुर)

५. समझे कविता घन आनन्द की, जिन आँखिन्ह नेह की पीर तकौ। (पनानन्द)

चितवन और कछु जिहि बस होत मुजान' सिमरत उमकी धन्तस्य अपुवना का संवेत दिया है। परन्तु इतना ही पर्याप्त नहीं।

'नागरता' से बिहारी का काव्य कला के सम्बन्ध में, अभिप्राय ध्वयात्मकता से है। युवती के भगा में सावध्य, पाठक में सिरन, तन्त्री में नाद, या काव्य में रख एक ही प्रकार की वस्तुएँ हैं। इनका स्पूल रूप इत्यमित्यम् नहीं परन्तु समूह प्रभाव निर्विवाद है—स्पूल रूप भी उस प्रभाव का वाहक मात्र है। भग्न भगा का वजन करते हुए भी बिहारी उनके मोहक प्रभाव को ही जखम समझते हैं। रति प्रादि का वजन उतारने सकेता से बिया है स्पूल चित्रण द्वारा नहीं। यदि विद्यापति से तुलना की जाय तो प्रथिक् स्पष्ट हो जाना है। विद्यापति ने नायक और नायिका की रति का चित्रण करते हुए उनके 'चुम्बन', 'प्रातिपन्नप्रादि' का वजन रूने शब्दों में दे दिया है। इसके विपरीत बिहारी अपने प्रथम दोहे में ही सम्मान शृंगार का दर्शन करते हैं परन्तु इस कोमल व साध वि सामान्य पाठक उसे देख ही न सके—श्याम ने राधा को देखा और उनका मन मिल उठा, तत्काल ही पदा फिर गया और प्रागे की सारी चेष्टाएँ नश्य में हुई। रति का इनका नागर वरुण हिन्दी के किसी भी शृंगारी कवि ने नहीं किया। बिहारी की यही कला उनकी सजातीयों में उच्च स्थान प्राप्त कराती है। काव्य कला के इस प्रांग का स्पष्ट करने बिहारी के निम्नलिखित दाहे में है—

पुरत न कुछ बिष कचुकी चुपरी, तापी सेत ।

कवि प्राँवु के भरप सौ प्रपटि दिखाई देत ॥१८८॥

[जोना प्रादि ने चुपकी हुई कचुकी तथा श्वेत साड़ी में डके हुए नायिका के कुछ छिपे नहीं रहते, कवि व भग्नो में अथ भी स्पूलत धातु परन्तु सूक्ष्म दृष्टि के लिए प्रकट रहता है—यह व्यङ्ग्यार्थ जो है।]

इसी हेतु इस कवि के भग्नो में सतम्भता सर्वत्र है, जो भी कहा है प्राय सकेता से ही। नायिका के भग्नो पर इस निदान का प्रभाव यह पड़ा कि सनेत के आधार नन और उनक बटास वरुण का विषय अधिक बने हैं, स्तन प्रादि स्पूल भग्न रूप। बिहारी के काव्यादंग में विद्यापति के काव्यादंग से यह भिन्नता स्पष्ट सशित हो जाती है। विद्यापति वरुण करें तो उत्तुम उरोजा का, क्योंकि ये उद्दाम जीवन हैं स्पूल प्रतीक हैं, परन्तु बिहारी बटास से ही गहरी-से गहरी बात कहसका देते हैं—उनमें तो 'चितवन' ही तन और मन की सारी उमर्गों की वकासत करती है। बटास के बाद सनेत का दूसरा सामन है 'भुसकान', जिसको 'मुजान' ही समझ सकते हैं। नेत्र और मुखान पश्चिम की सामान्य भूमिर्गा और मन मिलने से पूव की धावश्यक भूमिवाएँ हैं प्राय इतना वाय साध-साध ही होता है, मन को फूसलानेवाले ये दोनों सहचर हैं। बिहारी ने प्रथम मिलन से सयोग तक की सारी परिस्थिति का चित्रण एवं

१. युगल सेमोपरि नागरि-नागर बहसत नय रति साधे।

प्रति भग्न चुम्बन, रस अनुभूति, पर पर कर्पण राधे ॥

ही दोहे में कितने गोदास ने किया है—

उन हुरकी हँसि के इत, इन सौषी मुसकाइ ।

नैन मिले, मन मिलि गए, दोऊ मिलवत गाइ ॥१२८॥

‘गो’ शब्द का एक अर्थ इन्द्रिय भी है—यह न भूलना चाहिए ।

बिहारी ने घोबी, घोड़, कुम्हार आदि गँवारों को हुत्कारा है परन्तु कातन-हारी (दो० ६४७), बिलोचनहारी (दो० २४५) आदि गँवारियों में रुचि दिखाई है । देश के सगल प्रत्येक जाति की नायिका के रूप-सौन्दर्य में दूब-दूबकर तो उन्होंने काव्य-रचना नहीं की, परन्तु कुछ गँवारियों से वे अपने मन को दूर न कर पाये । प्राणीणा का भी अपना सौन्दर्य है, पारखी उसकी भी पहिचानता है । ग्यालिनी (दो० ६०६) में विचरण करनेवाला ग्रामीणा में अवधिमान् हो भी कैसे सकता है ? उनकी कुछ ग्रामीणाएँ नागर-मरों पर अपने कामनचारी नेयों से प्रहार कर देती हैं (दो० ४५) । उस ग्रामीणता में भी आकर्षण है—

गदराने तन मोरटो, ऐपन-भाटू तलार ।

हूँसो है, इठलाइ, भृंग करै गँवारि सुवारि ॥६३॥

उसके धूर्तों का पार प्रचूक है—परिपक्वपूर्ण यौवन धीरे धीरे शरीर, फिर कमर पर झुप रखकर झुलाना । जब वह खड़ी होकर खेत रखाती है सब कितने लोग उसके यौवन पर मुग्ध हो जाते हैं (बोहा २४८) । सत्य तो यह है कि रूप धीरे धीरे का कोई प्रदान नहीं, मन की जिघर रुचि हो जाय (बोहा ४३२), जहाँ जिसकी प्यास बुझ सके (बोहा ४११) वही उसके लिए मुन्दर है । इसीलिए रीझनेवाले नेत्र धीरे रिझाने वाला रूप जहाँ मिल जाते हैं वही आकर्षण हो जाता है, (बोहा ६८२) भले ही नायिका गँवारि हो सुनकिरवा की विन्दी सपाने वाली :—

गोरी गदकारी पर, हँसत कपोलन गाढ़ ।

कौसी लसत गँवारि यह, सुनकिरवा की भाइ ॥७०८॥

बिहारी ग्रामीण नायिका को, हुरी-हुरी भरहर का खेत दिखाकर, धैर्य बँधाते हैं (बोहा १३५) या कपास बीनती हुई स्मृति दुःखिता पर बपार हो जाते हैं (बोहा १३८) । ध्यान देने की बात यह है कि उनकी ग्रामीणा सर्वत्र सहज सौन्दर्य से आलोकित एवं अपने व्यवसाय के कार्य में रत रहती हैं; नागरियों के समान उसका जीवन केवल विलास के लिए ही नहीं है । नागरियाँ कहीं अंगों को सजा रही हैं, कहीं वायणी का सेवन कर रही हैं, और कहीं विरह में लहप रही हैं—वे विधास-विदाया हैं, जीवन का रस सूटने वाली । ग्रामीणाएँ अपने-अपना काम कर रही हैं, बिना बनाव-भृंगार के ही; और उनका जीवन इतना व्यस्त है कि नागर-रसिक उन पर रीझते हैं परन्तु विनिमय में उनसे कुछ नहीं पाते । ग्रामीणा का भृंगार उसका स्वस्थ शरीर और उसका प्राकृतिक वातावरण है, जो अंगूर खानेवालों को बिबोरी^१ चखने के लिए आकृष्ट करता है । बिहारी मोविनि, कुम्हारिनि, मणिहारिनि आदि के रूप पर नहीं

१. जीम निबोरो कयों लग, बोरी चाखि अंगूर । (बोहा १६७)

रीझे—यद्यपि उनके समकालीन कविना ने इन नायिकाओं को भी नहीं छोड़ा—नादनि (बोहा ३५, ४४ तथा ६८७) आदि सेविका के रूप में छाती है, नायिका बनकर नहीं। दरबारी कृत्रिम बनावट के बिलास से शायद ऊबकर बिहारी का मन प्रवेसी-दुकेसी शृंगार-मन्त्री, (बोहा २४८), घर में व्यस्त ग्वालिनो (बोहा ६६६) या परिश्रम से कातकर जोविका घमानेवाली (बोहा ६४७) युद्धों को छिन्नरदेव सेना है भागो हम धांचा या कम्पिा हारर सिंघास की कत्ती से रती बरने क भरपाय में (बोहा १४) 'रतिव' के पद से व्युत्पन्न कर दिया जाय। नागर-सामीना की इस काम-मया में शृंगार नहीं है, केवल एकांगी कामुकता है, क्योंकि सामीना रस का साधन नहीं साधती यदि, रचित जिस प्रकार पशु-पक्षि ॥ मन बहुलाकर अपने को गुणग्राही समझते हैं उन्ही प्रकार सामीना-नायिका पर रोझकर उसको अपनी भोगलिप्सा का आलम्बन बनाते हैं, यह एकांगी आरुपण साधारण सभ्यता से भागे नहीं चलना पर रति आदि का प्रश्न भी इस वर्णन में नहीं है।

राधा-नारी की कलावनी सिध्दाई बिहारी का मुख्य बर्ण विषय है, उनके जीवन को कवि ने विभिन्न परिस्थितियों में देखा है वहाँ तक कि यमवती का सजीसा सो-धर्म भी उसकी कामुक दृष्टि से नहीं छिा गया—'चुरति-मुक्षित-सी देखियन, बुझित गरम के भार' (बोहा ६६२)। नायिका और वट्टा का तो प्रश्न नहीं आता, परन्तु किन्तीरी स्वनीया और परकीया अनेक अवस्थाओं और दशाओं में कवि के सामने आई है। बिहारी के मन में नायिका 'योनि-रत्ना सी देह' वाली (बोहा ६६, २०७, २६६ तथा ५६५) होनी चाहिए—उसके शरीर का धन-मय आगमना हो (बोहा ६६), राधा भी अपने तन को भरी (बोहा १) से ही नायक के मन को हरा-भरा करती है। अपनी छुति से वह ज्योत्स्ना में चितकर (बोहा ७) एक हो सजती है क्योंकि उसके शरीर पर यौवन की ज्योति (बोहा ४०) है, उसके मुख की आभा रागि का परिहास (बोहा ५१) करती है, मुहम्मे के भोग प्रतिदिन ही पूर्णमासी के भ्रम में रहते हैं (बोहा ७३)। रग की दृष्टि से नायिका को चपकवली (बोहा १०२) कहा जा सकता है परन्तु यौवन की उचित ज्योति, (बोहा १०६) जिसके समान ज्योत्स्ना उसकी छाया-सी सजती है आनन्द का प्रथम हेतु है। इस ज्योति में रग का उतना महत्त्व नहीं जितना कि भ्रमा की यौवन-जय दीप्ति का और सांस्कृतिक बिलास रसित परिवेश का, पुरुष के मुख पर जिसे तेज कहते हैं किशोरी ॥ वदन पर उसी दीप्ति का बिहारी ने 'ज्योति' कहकर वर्णन किया है। सामान्य इत्ती को 'रूप' कहते हैं। बिहारी ने इस रूप में नागर परिवेश को भी महत्त्व दिया है और नायरी की इत्ती के आधार पर नायिका माना है, नागर परिवेश से वचित मुवती को गोरी या 'गोरदी' (बोहा ६३) कहकर उसके भोग्य शरीर की प्रशंसा की है परन्तु उसे रस बिभास में भागी नहीं बनाया। नायिका बिलास-वता में कुपल होनी चाहिए उसकी ज्योति उसके आन्तरिक उत्साह, उसकी नागरता (वसा-कुपलता), तथा उसके शारीरिक विकास तीनों की ही समन्वय चेतक है आन्तरिक उत्साह और शारीरिक विकास तो सहचर हैं—जहाँ रहेंगे, साथ-साथ ही परन्तु नागरता नारी का वह गुण है जिससे जीवन

‘रसमय’ (दोहा ४२) हो जाता है।

वर्णन के तीन विषय और हैं—स्तन, नेत्र तथा मुसकान। जिस प्रकार मुख रूप का सामान्य प्रतिनिधि है, उसी प्रकार स्तन यौवन-अन्य शारीरिक विकास के सामान्य चोतक है। इसी हेतु शृंगारी कवि कामुकता की उमंग में स्तनों की प्रशस्ति भाँति-भाँति की कल्पनाओं के द्वारा माया करते हैं; बिहारी ने स्तन और नितम्ब का इजाफा करा दिया है (दोहा २) परन्तु केवल इसी अंग की स्तुति पर उनका ध्यान केन्द्रित नहीं रहा। यदि काव्यशास्त्र की शब्दावली का प्रयोग करें तो यौवन-रस की प्रतिव्यक्ति में ज्योति-वर्णन कवि-काव्य है, नेत्र-मुसकान-वर्णन गुणीभूतव्यंग्य, और स्तन-वर्णन बिह-काव्य। जिस प्रकार चित्र-काव्य ध्वनि काव्य है उसी प्रकार स्तनों का स्पूल वर्णन यौवन-रस का विशुद्ध भास्वाद नहीं करा सकता। गुणीभूत व्यंग्य काव्य में अंग्यायं वाच्यायं से अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं रहता, उसी प्रकार नेत्र और मुसकान का वर्णन और यौवन-रस का वर्णनोत्तर भास्वाद सभाव भाव से ग्राह्य है। गुणीभूत व्यंग्य काव्य के लक्षणाभूतक और अभिधामूक्तक व्यंग्य के समान क्रमशः नेत्र-वर्णन और मुसकान-वर्णन को समझना चाहिए। ज्योति-वर्णन और स्तन-वर्णन की चर्चा ऊपर हो चुकी। नेत्र और मुसकान में से नेत्रों का वर्णन बहुत अधिक और मुसकान का अपेक्षा-कृत कम है। मुसकान की व्यंजना कुछ स्पूल होती है, इसलिए उससे मन का भाव ही नहीं उसकी गहराई भी ज्ञात हो जाती है। गोरे मुख की मुसकान (दोहा ३०५), दुल-हिनि का सलज्ज हास (दोहा ३४६), मुसकान के बिना वचन (दोहा ३६४), रिस-सूचक मुसकान (दोहा ३७६) तथा मान की मुसकान (दोहा ३८३) आदि के अन्तर्भूत भाव नायक और सखी दोनों पर प्रकट हैं। परन्तु नेत्रों की कहानी कुछ भिन्न है। उनकी स्थिति, गति, रंग, आकार आदि में एक समय एक ही भाव नहीं रहता,; इसीलिए उनकी व्यंजना दुर्बोध्य है। बिहारी ने नेत्रों का वर्णन ‘ज्योति’ से भी अधिक किया है। विशाल नेत्र सुन्दर होते हैं, उस युग में लीकृता या नुकीलापन (मनियाँ) आकर्षण माना जाता था, कजरारी आँखें (दोहा ६७०) स्वयं शृंगार हैं, बिहारी ने इन तीनों प्राकृतिक गुणों को स्वीकार किया है, परन्तु सबकी मुकुटमणि है ‘चितवनि’—वह सबमें नहीं होती, उसका वर्णन भी संभव नहीं। सुजानी को यत्न में करनेवाली, इस ‘चितवनि’ को ‘औरें कछूँ कहकर ही बताया जा सकता है—‘वह चितवनि औरें कछूँ जिहि बस होत सुजान’ (दोहा ३८८) ‘चितवनि’ से अनुराग तो चोतित होता ही है, मान भी जनाया जाता है (दोहा २६); यहाँ तक कि कवन, निवेद्य, रीझ, सीझ, मिलन, उल्लास, लज्जा आदि अनेक भाव एक साथ ही नेत्रों से प्रकट कर दिये जाते हैं (दोहा ३२)। भरे समाज में आँखें चल जाती हैं (दोहा १७७), अनुमति प्राप्त किये बिना मन को दूसरे के हाथ बेच भी देती हैं (दोहा १६५), और न जाने कौनसा जादू है उनमें कि नायक वेसुब हो जाता है—‘फहा लड़ैते दूग करे, परे लाल बेहाल’ (दोहा १५४)। सचमुच नेत्रों की महिमा अकथनीय है।

‘बिहारी की नागरी का शारीरिक गुण सुकुमारता है। काम-काज के बिना विलास में पलकर किशोरियाँ रंग-रूप में अलग-अलग होते हुए भी लोकमार्ग में सजा-

सीध है। मध्यकालीन सभ्यता में सीकुमार गरी के सामाजिक स्तर को माप था। मुत्तसी की सीता भी पय्यक, पीठि, गाद और हिंडोवे से नीचे पर नहीं रखती, उठाने अनुमति ही नहीं दिया कि बटोर धवन का स्थान क्या है। मुगल सामन में यह मोकु साम सामाजिक स्तर के साथ-साथ भोग्यता का भी पदक बन गया। पुरुष का पौरुष जिस प्रकार तन और मन की बढावा और विगासिता में अतिरिक्त था, उसी प्रकार गरी का नारीत्व तन व सीकुमार और मन की मोहता में संचित माना जाता था। पुरुष भोग का और नारी भोग्या, भोग व तिष्ठ विम प्राप्ति की आवश्यकता थी वह बहि-यत पर निर्भर थी, इसलिय जो बनी या बही नारी रत्न की प्राप्ति कर सकता था, दूसरे लोग को उनका वस्त्र व सज्जा ही मुग्धपणी नारियाँ प्राप्त हो सकती थीं। या तो समुपरा की सभी वस्तुएं बीरभोग्या ह, परन्तु निर्जीव और सर्गाय लक्ष्मी के लिए यह नियम विपक्ष लागू होना है। राजकुंती प्राण भी पुरुष और नारी के सम्बन्ध में इस विगपना को महत्त्व देता था, परन्तु इस्लामी सामन ने एक विशेष परिस्थिति का कारण हमारा मूलमंत्र बना लिया, क्योंकि यहाँ भोग के प्रतिरिक्त, उससे अधिक महत्वपूर्ण प्रश्न रक्षा का था—भोग तो सामान्य विषय है परन्तु जब 'सलीम' साम्राज्य होने ही था पर जब भावना तो क्या भाव धारण बाहु बल से रक्षा करने 'मिहूर' को अपनी वह तकें ? उस स्थिति ने पुरुष और नारी के जीवन में 'रा पागवता भर दी वह इतिहास को लज्जास्पद एक मकर कहानी है। नारी सीकुमार के ही परखी जाती रही और सीकुमार का पन था भोग्यता। प्रस्तु, बिहारी की नायिका बिनासी मुकुमारता की मूर्ति है। इस नृष्टि से उसका शरीर में भगा का अत्यन्त, कोमलता और भीनापन देखने योग्य है (विलम्ब की मुख्य भूमि पामिनी नायिका नामनायिका के यहाँ ही शारीरिक गुणों का कारण मूषय मानी जाती है)। बिहारी ने इन गुणों की ध्यजा समोग और विमोग लोग ही परिस्थितियाँ में की है। गुलाब की पलुही स गाय में खरोट पड़ जाती है (बो० २५६), हाथ इतने छोटे हैं कि एकदम महागय धनु को बण देने का काम सांगत है (बो० २६२), पान खाते हुए जब वह पीक निगलती है तो खचा में से भनककर सात रसा सखी को बढामुण ती प्रतीत होती है (बो० ४४०), एक दिन बेचारी सहेट से वापिस आ रही थी कि मुगल से भाङ्गुष्ट मधुपा ने उसे बेर लिया (बो० ४५६), भग्न वह गुलाब के भविष्य पर मलबावे तो निश्चय ही छाल पड़ जायेगी (बो० ४८३), और उसकी नभर तो तीन बार खांस को छटो ने समान सचवती है (बो० ५३२)। कारण यह कि नायिका 'जागू कमला' (बो० ४०५) भर्षा मुकुमार पद्मिनी है, विलम्ब उसे समझिए जब कुसुमदा (बो० ५१६), इसी लिए तो कहा था कि उसकी सामूषण मन पहिनाए—मुकुमार कलेवर उस व्यथ का भार को कैसे सहन करेगा (बो० ३२२) ? विमोग में यह फूल-सी सुकुमारी दीध निदवाओं के साथ ही आगे पीछे खिगकती रहती है (बो० ३१७)। यही खर है कि वह जिसी निग उठ न गई, कुम्हला तो ऐसे जाती है जैसे हाथ से मया हुआ कुसुम—'परके मोडे कुसुम लों, गई विरह कुम्हला' (बो० ५१६)। यह नागरी जमा सामग्री से बना है जिससे कि जागरी प्रादि की नायिका, दोनों पर इस्लामी जीवन के

अकर्मण्य विलास का निष्क्रिय प्रभाव है ।

नागरी का दैनिक कार्यक्रम भी कम खेदोत्पादक नहीं । वह विलासिनी है, इसलिए उसका सारा दिन काम-श्रीडाओ के सख्त में बीत जाता है—कभी प्रेमिका और कभी प्रेयसी बनकर बड़े कौशल से वह नायक की प्राप्ति और तदनन्तर उसके साथ सुखभोग में भूली रहती है, कभी नायक की छाया से उसने अपनी छाया को छुवा दिया (दो० १२), कभी रुख नेत्रों से उसने मान की सूचना दी (दो० २६), कभी बाल ध्योरने के चहाने कच और अंगुलियों के बीच नेत्रों से उसने नायक को देखा (दो० ७८), कभी चाले की बालें सुनकर अपने मन का उल्लास प्रकट किया (दो० १३४) । एक नायिका द्वार के ब्याज से दिन-रात अपने वसस्थल को ही देखती रहती है (दो० २५२), तो दूसरी टट्टी की थोट में दीर्घ निश्वास निकालकर दूसरे के हृदय को पिघलाती है (दो० २६२) । अगर उसकी वीरता देखना चाहें तो तीरन्दाजी देखिए, क्या गजाल कि र्षचक्र तक्ष्य भी उस रक्ष बाण-प्रहार से बच जाय (दो० ३५६) ? एक लजीली वारुणी का सेवन करके (दो० ३६८), अपनी ठिठई में मीठी लगी तो दूसरी प्रेम में ही मत्तहासी होकर प्रेमी की पतंग की परछाई को छूती हुई बीड़ती रही (दो० ३७६) । नायक की मुरली छिपाकर उसे छकाने के लिए प्रयत्नशील नायिका बड़ी व्यस्त मालूम (दो० ४७२) पड़ती है । भूँह मोड़कर मुसकाना (दो० ४६३), बैठकर आराम में मेहदी सुखाना (दो० ५००), कभी उभरना और कभी छिपना (दो० ५२७), या आलसभरी जम्हाई लेना (दो० ६३०) इन क्रमों में वह सिद्धहस्त है । मदिरा-पान का तो अनेक प्रकार से वर्णन किया गया है । कहीं रूपा-नर्भ है तो कहीं बनावटी मान, कहीं प्रेम की उमाला है तो कहीं सपली से ईर्ष्या, कहीं गुणवर्तों से चालबाजी है तो कहीं झूठा सहिनापा (दो० ६५४) । इस प्रकार इन्द्रिय-रस की भूमिका, क्रिया तथा अवसिति में नागरी को तल्लीन करके विहारी अपने युष का तरज चित्र अंकित कर रहे हैं, उस यथार्थ का समर्थन ऐतिहासिक तथ्यों से भी होता है ।

विहारी की अधिकतर नायिकाएँ सज्जाशीला हैं, परन्तु सबकी सब नहीं; कितनी ही कुलटा भले ही हैं, उनसे कम भी नहीं हैं । देवर के कुमल्लों और धरेलू कलह के बीच सूझने वाली कुलस्त्री (दो० ८५) तो एक-दो ही मिलेंगी, परन्तु देवर के विवाह पर विपाद में डूबनेवाली (दो० ६०२) अनेक है । आती है जामन लेने और मन में स्नेह जमा जाती है (दो० १४४) । देवर ने स्वभावतः जो फूल नारे बें (दो० २४६) वे ही उसके शरीर में रोमांच करने लगे । मित्र जब पुराण में पर-नारी-गमन के दोष सुना रहा था तो नागरी जी निर्लज्जता से (दो० २६४) हँस दी । ऐसी ही एक इठलानेवाली नायिका से खीझकर सखी बोली—देवर क्यों लगती है जिधर तेरा दिल लगा है उधर ही जा (दो० ३८२) । और जब मोद ने बच्चे को बढ़ाते हुए किसी मुषक का हाथ नायिका की छाती से लग गया तो वह उस गरीब को भी कीचड़ में धसीटने लगी (दो० ३८६) । ऐसी कलावती ही तो छायाप्राहिणी (दो० ४३३) है, जो किसी भी पुरुष को सहज भय-सागर पार नहीं करने देती । विहारी ने स्त्री के दो रूप देखे हैं—नायिका और दुती । दुती व्योमूढा हो, या अन्य

विभी कारण से नायिका-युद्ध के प्रयोग ही, यद्यपि वह स्वयं नायिका बनने का प्रयत्न करेगी। नायिकाएँ भी दो प्रकार की ह—कुनस्त्री और कुलटा। इन दोनों में फरक बचन सज्जा का है। कुनस्त्री सज्जा के अङ्गगुण्डन में पति या सपाति में धनुरस्त होती है, उसकी कामुकता हृदय की किसी स्थिरता में पयी रहती है। कुलटा ने सज्जा त्याग दी, अतः प्रत्येक युद्ध उत्तरा नायक है और उसकी समस्त चेष्टाएँ कामाद्वार से प्रेरित ह। कुलस्त्री को कुलटा बनाने में ही उस शागा का प्रयास था, बिहारी में याना प्रकट से छाह्रदाँ तक के इतिहास की सामाजिक स्थिति प्रसरण प्रति चलिनी हो गई है। समा कुलटाएँ किसी-न किसी समय कुलस्त्रियाँ थीं, परन्तु दूतों की सीख या किसी प्रिय भूल में बंधने को गिरा बैठी और उन्होंने अपना मन समझाया कि जब तक प्रकट नहीं आता तब तक सब कुलस्त्री बनती ह परन्तु एक बार स्वर्णावधार प्राप्त करने पर फिर कोई इस मिथ्या गरिमा की परवाह नहीं करती—

कितो न मोहुम कुल-वधू, काहि न कहि तिल बीन।

बीनें तजो न कुल गतो, ह्य मुरली-नुर सीन ॥६५२॥

जो लो लज्जा न कुल-जया तो लो ठिक ठहराइ।

देख आवत देखि हो, क्यों हू रह्यो न जाइ ॥३०६॥

नागरी-सम्यग्धी इन बणना में समाज का प्रतिबिम्ब नहीं, आदर्श है, समाज की नारियाँ ऐसा जीवन व्यतीत न करती थीं, परन्तु इस बात का पुरा प्रयत्न ही रहा था कि वे ऐसे जीवन को ग्रहण कर लें। पाँच शताब्दी पूर्व देश के बाग बाग से प्रभावित, एक बीने में किसी बिनासी बहि ने कुलटा बनने पर परवाह न करती हुई कुलवामिनी को छट पटाते देखा था और कुलवामिनि छली, कुलटा होइ गेली, तिनकर बचन लोभाई की समस्त कहानी का सरल वजन करके उसने परिणाम में निर्याग दिखाकर दूसरी की सावधान किया था। कालांतर में वही परवाताप-भाव्य समस्त उत्तर भारत के राजा धित समाज का आदर्श-भाव्य बन गया। पतन की यह यात्रा समाज की भाव भूमि पर जो चरण बिहारी प्रकट कर गई है वह साहित्यिक कृतिया के रूप में आज भी अतीत का प्रत्यक्ष चित्र सज्जे हैं।

यद्यपि सुधुमारी आभूषण को अर्थ का भार मा दण का मोरवा (बो० ३३५) समझती है, फिर भी उसकी दिनभर दम खी-दम नाचना के अभाव में पूरी नहीं मानी जा सकती। बिहारी ने 'नागरी' के बिना आभूषण का अर्थ न किया है। उनसे त-कालीन राज्याधित सभ्यता की एक अन्धक मुलम हो जाती है। जीवन स्वयं शृङ्गार है, परन्तु बाह्य आभूषण उस सौन्दर्य को और भी आभा प्रदान करते ह। नायिका का 'सहज शृङ्गार' भाल पर बेंबो, मुल में पान, स्निग्ध केन और नेत्र का अवन है (बो० ६७६) इससे अधिक नागरी की स्थिति, दगा, अवस्था आदि पर निर्भर समझना चाहिए। नायिका बुकूल (बो० २५३) और जरी के वस्त्र (बो० ३०४) पहिनी की प्राय वस्त्र बहुत भीने होते थे। (बो० १६ तथा १६८) आबेरवा नामक वस्त्र की सान्नी तीन में केवल पाँच छाते (बो० ३४०) की, उसमें से तन ज्योति बाहर जगमगाकर जगमगादर के बाप का उपदेश प्रस्तुत किया करती थी। त्रिपा के वस्त्र तीन थे—सारी, बाजूनी

श्रीर पुनरी । साही या तो रेत (दो० १०६) हो, या नील (दो० ५० तथा २०७), क्योंकि रेत को पहिनाकर ज्योत्स्ना में अभिसार हो सकता था और नील कृष्णामिसार में उपयोगी थी । कंचुकी का रंग खि पर निर्भर है, सामान्यतः चटकीला लाल रंग (दो० १६०) जीवन में अच्छा लगता है, परन्तु घरीर के भंग की (दो० १८६) कंचुकी भी पहिनी जाती थी, और उसे चोवा आदि से (दो० १८८) चुपड़ लिपा जाता था । घुनरी मुग्धा और भञ्जा का विशेष वर्ण है, यह रंग भी होता था । (दो० ३२६) और सहस्रवार भी (दो० ६२६) । चपुएँ अमृगुणवती होती थी (दो० ६४६), जो अथ सुन्दरता का चरक धन गया था और हर युवक घूँघट के अन्दर के रंग की एक भालक (दो० ५२) पाने को आसुर रहा करता था; अंजन रतना यज्ञ न होता था अतः जल्दी में अथग्रन्थन के लिए रीखा हुआ वस्त्र निबली आदि को अनावृत कर सकता था (दो० ४२४) शरीर पर अंगरत्न (दो० ३३४) तथा कैसर (दो० ३५६) का प्रयोग किया जाता था, नागूनों को लाली के समान उस समय हाथ के नाखूनों पर मँहूषी (दो० ४४८ तथा ५००) लगाई जाती थी, पैरों पर महावर (दो० ३५, ४४, २३६, २८७ तथा ५०७) घोभा वगैरह का । केन स्निग्ध होने चाहिये, उनका इयोरेना (दो० ४३६) पूर्ण-प्रकाशन था, यान मुग्धा पर आ जाते थे और चतुरा नागरी उनके बीच में अंगुली टाककर (दो० ७८) अपने उपपति को देल सकती थी; दोनी ही रूप से बेली (दो० ५८७) तथा जूड़ा (दो० ६८७) । कैसों की उपनता, रंगमत्ता तथा दीर्घता पर उस समाज में अधिक ध्यान न दिया जाता होगा ।

नागरी के मुख की घोभा माँझों के फाजल (दो० ५) या अंजन (दो० ४६, २३६ तथा २६७), कान के तरोना (दो० २० तथा ८२) घुभी (दो० ६) या मुरासा (दो० ६७३), और नाक को बेसरि (दो० २० तथा १७३), नथ (दो० ३०६) या सीक (दो० १४३ तथा ६८५) पर निर्भर थी । बेसरि में सीती लगा रहता था जो अवर पर टिक जाता था (दो० ७०६) कान में भी अलि धारण करने (दो ११३) की प्रथा थी । नाथे पर आड़ी बंदी लगती थी, नाथरी की छाट कैसर (दो० ४२ तथा १०४) की होती थी और ग्रामीणा की आड़ ऐषन (दो० ६३) या सुन फिरवा फीरे के (दो० ७०८) पंख की । बंदी का वर्णन बिहारी ने बड़े उत्साह (दो० ३२७) से किया है । इसके दो नाम हैं—टीका और चिन्नु । गोरे मुख पर (दो० २७१) अरण, पीत, रक्त तथा रंगम सभी रंगों की बंदी (दो० ६२६) अच्छी लगती है; चिन्दूर का चिन्नु साल (दो० ३५५), कैसर का पीत (दो० ४२), चंदन का रेत (दो० १८०), और कछुरी का रंगम होता है; धनियों की बंदी में हीरा भी जड़ा (दो० ७०७) रहता है; ग्रामीण सन की (दो० २४८) बंदी लगाती है । बिहारी ने एक दोहे में चिन्नु पर (दो० २७०) गुदे हुए सीला का वर्णन किया है । पान खाना उस युग का प्रिय विलास था, पान की पीक (दो० ६६, ११३, २६७, ४४० तथा ४६८) खडिता का प्रथम लक्ष्य था; प्रिया (दो० ६२७) और प्रियतन (दो० ६३२) एक-दूसरे को अपने हाथ से पान का बीड़ा खिलाकर प्रेम की अभिव्यक्ति किया करते थे । स्त्री के रोन्दर्य को कुपट्टि से बचाने के लिए कानल आदि का जो एक चिलेय टीका लगाया जाता था उसे बिठौना

(दो० २८ तथा ४३) कहते थे ।

गने में नायिका माला पहिनती थी जो फूल (दो० १२२) मुक्ताफल (दो० ३६२) या धूपचो (दो० ६०) की होती थी पुष्पा में भीतसिरी (दो० २०४ तथा ५१३) और धनक (दो० ६६५) इस नाम के लिए अधिक पसंद किया जाना था । गने का दूसरा प्रिय अलंकार हार है । मागरी का हार मुक्ताफल (दो० ३७६) का और घामोला का पटुला (दो० २४८) का होता था । अज्ञान यौवना नायिका सीप (दो० २५२) का हार भी पहिनती थी । एक दोहे में नायिका का मुझा (दो० २३७) धारण करने का वर्णन है । गने का गुसूबद (दो० ४४०) माणिक्य का भी बना होता था । बिहारी ने उरवसी (दो० २५ तथा ३३६) नामक आभूषण का वर्णन किया है यह माणिक्य-वर्णित होता था और पुनर्वर के समान बिपटा हुआ नहीं प्रत्युत हार के समान डोला होता था । वस्तुतः माला हार उरपगी और मुझा माल रतना के अलंकार हैं गुसूबद गन का । बिहारी की नायिका इनमें से केवल एक को एक समय धारण करती है ।

आरती (दो० ३३४ तथा ५१२) बिहारी का प्रिय अलंकार है । इसके पीछे में अपना मुख देखकर मुग्धा और मग्धा दोनों ही 'दयल' का व्युत्पत्त्यप समय सिद्ध करती हैं—अपन रूप पर स्वयं मुग्ध होकर मन में अभिमान से भर जाती है । बिहारी नायिका आरती में मुग्धजन को धकसा देकर (दो० ३४) प्रिय को देख सकती है या प्रिय के जाने बिना भी (दो० ६११) उसका प्रतिबिम्ब निर्याक निहारती है । एक भावमुग्धा ही (दो० ५८३) प्रिय के ध्यान में अपना रूप देखकर स्वयं पर ही रोमनी रही । झँगुनी में पहिनने का दूसरा आभूषण छता (दो० १२३) है जो प्रायः कनिष्ठिका में (दो० १३६ तथा ३३८) धारण किया जाता था । आञ्जकल की झँगुठी के समान इनका उपयोग पद्म सम्बंध की दुइता (दो० ३७६) के लिए भी होता था । कमर में किक्किली (दो० १२६) तथा परो में माइल (दो० २१२ तथा ४४१) पहिन जात था । पैर की अंगुलिता में अनवट (दो० २०६) बिछुसा (दो० ४१८) तथा मगीर (दो० १५६) धारण किये जाते थे । बिहारी की नायिका आभूषणों में अधिक रुचि नहीं रखती परन्तु जो भी पहिनती है वह बहुत मधुर तथा दिव्य पडनवाते होते हैं । अलंकार कुसुम धातु तथा रत्नो से निर्मित हैं उनमें विलास तथा सम्पन्नता दोनों की ही गन्धक मिलती है ।

बिहारी न दैनिक जीवन का वर्णन किया है । हिंदू जनता उस समय 'निगम मग' (दो० ८७) पर चलने में अधिक गौरव का अनुभव न करती थी क्योंकि श्रुति सेवक (दो० २६) की अपणा रमिकों की समष्टि को बड़ा काम समझा जाता था, वेदोक्त मार्ग पर चलकर जो मुक्ति काम्य है वह 'अपक' समझ ही होती तब तक मसक, अपट अपटानि (दो० ७६) में सहज ही मिल जाती है और उमका साधन सदन' (दो० ७५) है, जब माला छपा तिलक (दो० १४१) मालि नहीं । स्त्रियों के

१ तन भयन धननु दुगनु पणनु महावर रग ।

नाहि सोभा की साजियतु कहिय ही की धन ॥२३६॥

मुख्य तयीहार तीज (दो० ३१५), चतुर्थी (दो० २६८) और द्वितीया (दो० ३८५) थे; चतुर्थी के व्रत में चन्द्र को अर्घ्य देकर भोजन किया जाता था (दो० २६६)। नारियों राखिभर जागरण करके रतिजया (दो० ५११) मनाती थी, और इसी व्याज से अपने प्रेमियों के घर भी रात बिता दिया करती थी। मृतको के लिए दो सप्ताह तक श्राद्ध किया जाता था, जिसमें वायस को सादर (दो० ४३४ तथा ४३०) भोजन मिलता था। संक्रान्ति को सब लोग पुण्य-पर्व (दो० २७४) समझते थे। होम (दो० ५४) तथा यन्त्र (दो० २३०) दोनों का ही अप्रस्तुत रूप से विहारो ने वर्णन किया है। श्रद्धांत (दो० १३), सुरसरि (दो० १०६ तथा ५७६) आदि सम्बन्धित सम्प्रदायों तथा सीता (दो० ७४), दुर्योधन (दो० १५) आदि पात्रों की उत समय चर्चा चल जाती थी; कवि ने उन सबके लिए भृंगार-परक प्रस्तुतों की योजना की है। उज्जोतिष में लोगों का विश्वास था (दो० ५ तथा ५७५); जादू-टोना (दो० ४७) मन्त्र-तन्त्र (दो० ७७) तथा नजर-गुजर (दो० ६३६) भी सहित कर सकते थे। सतसई में भूल-प्रेत का कोई प्रसंग नहीं है, परन्तु चुड़ैल (दो० १२५) का वर्णन किया गया है।

विहारो का युग विनोद और विलास का युग था; उसमें जीवन की सफलता 'तन्त्री-नाद, कविस-रस, सरस-राग, रति-रंग' (दो० ६४) के 'अनेक संकाहों' (दो० ७१३) में मानी जाती थी; नेत्र किशोरी को देखकर ही (दो० ५३) कृतकार्य होते थे; किसी की भी अलकों में उलझकर मन पय को भूतकर (दो० ६५) अपय को लक्ष्य बना लेता था और किसी के जूड़े में बँधकर (दो० ६८७) तड़पता रहता था। दिन-रात्रि का मुख्य व्यवसाय अभिसार (दो० ७ तथा २७६) था, वाम्य कम रति (दो० २३, १८३ तथा ४६३) में तथा परोपकार दूती-कर्म (दो० ३१३ तथा ३६६) में निहित था। राजा उस समय भी थे परन्तु प्रजा-पालन के लिए नहीं, भोग के लिए (दो० ५); इजाफा उस समय भी होता था परन्तु लगान का नहीं स्तन, मन, चैन और नितम्ब का (दो० २); विजय होती थी परन्तु नागरी के तन की (दो० २२०), देश की नहीं; रण त्रिप विषय था परन्तु विपरीत रति का (दो० १२६), युद्ध भूमि का नहीं; कामिनी के नेत्र ही तलवार (दो० २४७) थे जो सुभट के समान (दो० १७७) समाज-सेना (दो० १६८) को पराजित करके लक्ष्य तक थे रोकटोक बने जाते थे। गढ़-रचना (दो० ३१६) का रहस्य जानने वाले अपनी कमनीती (दो० ३५६) के कारण नाविक के तीर (दो० ५७०) बनाकर मर्तगो (दो० ६७) और मुंहजोर (दो० ६१०) एवं छूँद करने वाले (दो० ५४२) रोहालो (दो० १४५) की सहायता से गढ़ को जीतते और उत पर अपना ध्वज (दो० १०३) फहराकर अधिकार जमाते थे। कभी-कभी सुरंग लगाकर (दो० ३०६) जय संभव थी। तब विजयी चौपान (दो० १७८) या गेंद (दो० ४६१) का खेल खेलता था, और पराजित के हृदय में नटताल (दो० ६, ३७५ तथा ६०६) खुमती रहती थी। विजयी का न्याय बड़ा भद्मूढ था उसमें फजावी (दो० ६७०) और सूनी (दो० ३२५) लुलहाल रहते थे, और बाँध लिए जाते थे नाहक (दो० ४०७) हुसरे ही। विहारो ने यह समस्त वर्णन स्नेह-पुर (दो० ४०७) का किया है, जहाँ का शासक स्मर है, और जहाँ नेत्र ही आक्रमण करते हैं।

उस राज्य में कुछ गिरि (बो० १६) पर नेत्र बटोही (बो० १७) चढ़ते थे और रूप उग उनको लूटकर (बो० १७४) मार डालता था। भट्टेरी (बो० ५०) और मीना (बो० ८७) जातिवां इसी प्रकार पहाड़ा पर लूटमार किया करती थीं।

नागर जनों का सामान्य जीवन घन बिहार (बो० १६२ तथा ४०३), जलजेलि (बो० १५२ तथा १५३) या कुजमजन (बो० ८४ तथा १२७) में बीनता था—बमी स्वातपरा (बो० ६४५, ६६६ ६६७, ६६७ तथा ७००) बिगारी को देखकर मन की साथ पूरी करते हुए, बमी पुरानी प्रेम-नशा के स्मरण में (बो० ६८१)। बपरा घाम (बो० १६७) धनियों ने बिनाम के लिए बनवा लिये थे। सामान्य जनता नट (बो० १६३ तथा १६४) की कनुराई पर मुग्ध होती थी। किनोरियां हिंडोले (बो० ६६ तथा ३१७) में झूमकर उल्लसित होती थीं, जो विनोद का सफल साधन (बो० ५५४ तथा ६८६) था। बिगौर प्रायः पतन (बो० ५७, ३७३ तथा ४२८) उड़ाने थे या बबूतर (बो० ३७४) पालते थे, भवस्था में कुछ कम बालक-बालिका घोर मिहोवनी (बो० ५३०) के व्याज से अनात-यौवन का आसिगन जय सुख लोका करते थे, सौपरी गली (बो० २५३) में मिलकर किसी अपारिविध नागरी का आसिगन-लाम पूर्व सारथों का ही पत्र था। होती ही उस समाज का मुख्य उत्सव था, इस अवसर पर दोनों के भेज प्रेम रग (बो० ५१४) से एक-दूसरे को सराबोर कर देते थे आँखों में जो गुलाल (बो० २८०) भर जाता था वह प्रेम की प्रथम स्वीकृति थी, होती खेलने पर नारी पुरुष से फगुका (बो० ३५३) माँगती थी और जब तब प्राप्त न कर लेती थी तब तक उसको छोड़ती न थी, पुरुष गुलाल की मुट्ठी भर कर नारी को धकाया करते थे (बो० ५०३)।

बिहारी की सतसई में पक्षियों का वनन अधिक परन्तु पशुओं का कम है। पशुओं में गाय (बो० ११, १२८ तथा ५२१), घोड़ा (बो० १४५ ३१६ ५४२, ६१० तथा ६८४) और हाथी (बो० ६७, ३८८ तथा ४३६) अवश्य हैं, बाघ (बो० ४८६) और मृग (बो० ४५, ५० ४८६, ६२८ तथा ६७१) बच। अश्व का दलन अधिक वनन सामयिक प्रभाव का द्योतक है, इसके तुरग (बो० ३१६ तथा ६८४) और रौहाल (बो० १४५) दलन ही नाम हैं जो मुखों पर विशेष ध्यान दिया गया है—खुँद करना (बो० ५४२) भार मुँदबोर होना (बो० ६१०)। घोड़े की विशेषता और ऊँट का निदान्त प्रभाव इस तथ्य की ओर संकेत करते हैं कि इस्लामी शासन में भारतीय बना परचितना ईरानी फारसी प्रभाव पड़ा, उनका घरकी कानही। इन दोहा में मिली (बो० ८५), चूहा (बो० १३१), सप (बो० १६६ तथा ४८६), मछली (बो० ५५, २७७, ५७६ तथा ६२८), बीछी (बो० ६१३) और बीरबहूदी (बो० २४३ तथा ४०४) आदि जीव अप्रस्तुत रूप से आये हैं। कीटा में मधुप (बो० १४, १२७, १४३, २५५, २८२, ३६६ ३८८, ४५६ तथा ४६६) ममो (बो० ५८६) और जुगनू (बो० ५६६) हैं। सतसई में जलजल जलकी बर बरुन ली, भारतीय परम्परा पर है, परन्तु जुगनू नामक पशु भी उगी आस्था प्रेम के लिए अप्रस्तुत बनकर आया है (बो० ४६७)। पशुओं में हंस (बो० १२४), मयूर (बो० ४६६ तथा ४८६), चकौर (बो०

२५८, ३४२ तथा ५४७), खंजन (दो० ४६, ४८७ तथा ६२८), पिक (दो० ४७५) चक्रवाक (दो० ४८४ तथा ४६२) और शुक (दो० ८५, ४३५ तथा ५३७) तो भारतीय परम्परा से आये हैं। परन्तु बाज (दो० १२४ तथा ३५५), कमूतर (दो० ३७४ तथा ६१६), चील (दो० ६५४), कुलिंग (दो० २५७), छटक (दो० ११५), गीघ (दो० ३१), इयामा (दो० ७१०) और काग (दो० ४३४, ४३५ तथा ४४७) पर सामयिक प्रभाव ही अधिक है। बाज के अनेक नाम हैं—श्येन, शार्हीं, फतहबाज (दो० ७१०), संचान (दो० १२४) आदि। उस युग में बाज और कबूतर का जितना महत्त्व था उतना हंस और चकोर का नहीं। चातक, वक और सारस भी नितान्त उपेक्षा से विहारों के सांस्कृतिक व्यक्तित्व के विषय में कुछ कल्पनाओं को जन्म देती हैं।

यदि वनस्पति-जगत् की ओर ध्यान दें तो सबसे अधिक वर्णन कमल और गुलाब का है। कमल (दो० ३४, ४६, ५३, ५५, १६६, ३३१ तथा ४८७), भारतीय परम्परा में, मुख (दो० ५३ तथा ४८७) नेत्र (दो० ४६, ५५ तथा १६६) और चरण (दो० ३४) इसके लिए अप्रस्तुत हैं; विहारों ने मग (दो० ३३१) के लिए भी इसका उपयोग किया है। गुलाब मुगलकालीन संस्कृति का प्रधान कुसुम था, इसकी विशेषताएँ रूप, रंग तथा सुगंध के अतिरिक्त कोमलता और शीतलता भी हैं, विहारों गुलाब की पेंखुकी (दो० २५५, २५६, तथा ६६४) से अनेकशः आकृष्ट हुए हैं और उसके प्रसून (दो० २७०, ४३१, ४३७ तथा ४३८) से नायिका के शरीर (दो० ३५४) की उन्होंने तुलना की है; कोमलाग्निनी नायिका के चरणों की सफाई भी गुलाब के ही भँवा (दो० ४८३) से होती है; प्रातःकाल फूलते हुए गुलाब की फली ने (दो० ८४) जो चट-चट शब्द किया वह भी कवि की कुंजवासिनी परकीया ने सुन लिया। शीतलता के लिए गुलाब-जल माजकाल श्रमोष माना जाता है; नायिका का विरह-ज्वर ताप या तो पनकपड़ा (दो० ६६७) लपेटने से कम हो सकता है या गुलाब-जल की शीशी (दो० २१७) पीधाने से—जो नायिका इस उपचार से भी स्वस्थ न हो वही सच्ची विरहिणी है (दो० ४८ तथा ३०८); गुलाब-जल में कपूर (दो० ५२६), भी मिला दिया जाता था। चम्पक (दो० १४३, ४६६, ५४४ तथा ६६५), सीतगुही (दो० ८ १६०, ३३० तथा ६१३), मालती (दो० ८ तथा १२७), जमेसी (दो० १३३), नयमल्लिका (दो० १७५) और मौलसिरी (दो० २०४ तथा ५१३) से सतसई सजी हुई हैं। कहीं सुरतरु (दो० १६) है, कहीं चन्दन (दो० १८०), कहीं केसर (दो० १०२, १५२ १६६, ३५६) है, कहीं कपूर (दो० ५६, ८६, ६०, २२८ तथा ५२६)। अर्क (दो० १४), इन्द्रायन (दो० ४४), तमस्र (दो० १२७), सन (दो० १३५ तथा २४८), चन (दो० १३५, १३८ तथा ३३०), ईल (दो० १३५ तथा ५०४), अरहर (दो० १३५), केला (दो० २१०), अंगूर (दो० १६७), कवच्य (दो० ४७० तथा ६७२), पलाश (दो० ५६७), सिबोरी (दो० १६७), दाड़िम (दो० ५४६), गुड़हर (दो० २८२ तथा ५६५), जवाता (दो० ३२६), सौंठ (दो० ३६०), मतीर (दो० ३६६ तथा ३६७), जौ (दो० ३२६), रसाल, (दो० ४६६), सँझड़ (दो० ७४५) बन्धुजीय (दो० ४६०), गुल्साला (दो० ४६६), पान (दो० २६७ तथा

४४०) आदि का प्रारम्भिक संकेत है। ये प्रासंगिक अस्तित्व तत्त्वानीन जीवन स लिय गये हैं और इनका उपयोग सादृश्य के लिए नहीं किया गया अस्तित्व उक्तिपूर्ण के सदर्भ में कर लिया गया है। मतीर की चर्चा मरम्भ के सहर आ गई है ता ब्रम्भ की व्रजभूमि व वारण भूगूर पर विदेशी प्रभाव है ता सन, बन और घरहर में प्राप्ती गता, वनस्पति जगत् के ये प्रासंगिक अस्तित्व उक्ति व मन-तात् वातावरण का भीना सा सवेत बते ह।

इधर दृष्टा में स्वरा (बो० १०२, १६१ १६२, ३३३, ३३४ ३५१ तथा ४७०), मोती (बो० १५६, १७३, ३०६, २६२ ३७६ तथा ३८०) वारणी (बो० ३६८, ५३६ तथा ६५०) और गुलाब (बो० २८०, ५०३, तथा ६३३) धारि ह। स्वरा और मोती वषभ के लिए और वारणी तथा गुलाब विलास के लिए सामायत प्रयुक्त समझने चाहिए। कृपा (बो० २४६) उगीर (बो० २४४), मरवत (बो० १८६), घुता (बो० १७३) गोरोषण (बो० १५३), मलि (बो० ११३, तथा ३६२), मधु (बो० ३८ तथा ५०४), सीप (बो० २२५) भ्रमर (बो० ४४१), सोरा (बो० ५६) पारव (बो० ४७६) आदि नगर के जीवन की दैनिक सामग्री है ता धुंधली (बो० ६०, २३७ तथा ३१२) बीड़ी (बो० २३०) पट्टा (बो० २४८), हींग (बो० २२८), मछनीत (बो० ४१६), मुड़ (बो० ७७) मूरत (बो० ३६६ तथा ३६७) आदि प्रतीय जीवन का—होग आदि का उदाहरण काव्य-साहित्य में कम ही होता है।

सामाजिक जीवन की दृष्टि स सतत में जिन व्यवसायियों की चर्चा है उनमें से मुख्य हैं गातक (बो० २, ५ तथा २२०), बछ (बो० ११६, ४८६ तथा ५५७) ज्योतिषी (बो० ५७५), मिष (बो० २६४), गायी (बो० ६२४), नट (बो० १६३ तथा १६४) भोजी (बो० ४३६), बई (बो० ४४४) आदि। स्त्री का मुख्य व्यवसाय जल के रसयुक्त करना है, यह ऊपर कहा था चुका है, परन्तु बिहारी ने नायिका-वद वदल नागरी को दिया है ग्रामीण को नहीं। ग्रामीण या तो लम्बट युवकों का कामकाज चर्चा का विषय बनी है या नागरी के सेवा-कार्यों में व्यस्त दिखाई गई है। प्रथम वर्ग में खेज रखनेवाली, काननेवाली और बिलोनेवाली गणित्या ह। दूसरे वर्ग स नायिका-वद वदल नागरी की चर्चा वषभ है, यह भोली जब नायिका के पैरों में महावर लगाने वाली तो स्वाभाविक सानी के कारण (बो० ४४) एड़ी की ही महावरी समझ बड़ी और उसी को रग के लिए पीटने लगी (बो० ३५)। स्त्री के लिए दो व्यवसाय और ये नर-वधू और दूती कम। नर-वधू का 'पानुर' (बो० २८४) कहा जाता था, यह अपनी भग भनिया के द्वारा रसिकों का मनोरंजन किया करती थी। दूती तो गुमार काव्य का श्राव है, प्रायः वह नायिका, रजनी आदि होती है क्योंकि अपने व्यवसाय के लिए उसका प्रवेश कुल-नामिनी के भक्त पुर तक हो गया करता है, ऐसी दूती वषभ होनी चाहिए, अथवा मुग्धा कुलनामिनी पर उसका आल सक्त नहीं हो सक्ता। विद्यापति ने इसी दूती का श्राव साहाय्य लिया है। परन्तु बिहारी को दूती नायिका की सखी है, कहा भी उसको समाजिक स्तर पर नीचा नहीं

दिखाया गया । कारण यह जान पड़ता है कि विद्यापति के युग में इन्द्रियजन्य भोग का उद्गम सास्य समाज में हेय समझा जाता था, केवल वैश्या और कुलटा ही इसको पसन्द करती थी नागरियाँ नहीं, अतः इसको अप्रच्छन्न चर्चा संभव न थी, इसीलिए रजकी आदि बनकर ही प्रौढा कुलटा इस छूत को समाज के अभिजात वर्ग में प्रविष्ट करा सकती थी । विहारियों के युग में समाज के अधिकारी वासना-पंकिल हो चुके थे, न युवकों की लम्पटता में संकोच था, न युवतियों की वामुकता में लज्जा; शील नामक गुण केवल उस वर्ग में सूचित था जिसने अपने को बाह्य जीवन से खींचकर घर में घुट-घुट कर जीना स्वीकार कर लिया था । विद्वेगियों का यह विप-वैष इतना सफल हुआ कि स्फूर्ति और उत्साह वासना से रंग गये, पवित्रता और सद्-गुण एक कोने में सड़कर क्षीण होने लगे । उच्छृंखल वासना का ऐसा प्रवाह आ गया था कि समाज का प्रत्येक अधिकारी इसमें मग्न होकर अपने को सुखी समझने लगा । बिहारी-सतसई में वैश्या का वर्णन नहीं है, इसका कारण यह नहीं कि उस युग में वैश्यामग्नन कुकर्म समझा जाता था, प्रत्युत यह कि नागर जनों की रूप-वीचन के कर्म की आवश्यकता उतनी न थी—जब सद्भाव ही इस भोग को सुलभ कर सकते थे तो धन का ध्वज करने पर नायिका को नागरीपद से च्युत करके पण्यस्त्री बनाते हुए यौवन-रस का भ्रजस आस्वाद क्यों किया जाता ?

विहारियों की नायिका इन्द्रिय-मुख के संक्षेप में व्यस्त रहती है । उसके अनेक रूप हैं और नायिका-भेद के अनुसार उसको भिन्न-भिन्न संज्ञाएँ प्रदान की जा सकती हैं । परन्तु उस नागरी की मुख्य विशेषता असंयम है । यह ऊपर कहा जा चुका है कि कुलटा और कुलकामिनी में अन्तर लज्जा का ही है, जिस क्षण कुलकामिनी ने लज्जा का आवरण समेट लिया उसी दिन वह यौवन के रंग-मंच पर कुलटा बनकर प्रकट हो सकेगी—सर और भुविघाएँ तो उस युग में सर्वसुलभ थी ही । विलास-कक्ष में स्वकीया वर्णन तो नायिका की नहीं, प्रत्युत कवि की निर्विज्जसा का द्योतक है; परन्तु गली-गली के फामोदीया अभिनयो में नायिका की मनोदशा ही प्रकट हुई है; सखियाँ परस्पर में जो परिहास करती हैं उससे उनके कुल-शील का पतन द्योतित हो जाता है । ऐसी नायिकाओं की सिद्ध कुलटा मत कहिए, परन्तु कुल-कानि का उल्लंघन करके बाहर निकलने की उद्यत तो मानना ही पड़ेगा । विहारियों की मुग्धाएँ प्रायः इसी प्रकार की हैं, या तो वे अविविहता हैं भावी पति की प्रतीक्षा में कल्पना-प्रसूत अभिनय करनेवाली, या वे अवास्वाक्षितरसा हैं प्रणय-रस को घरों में लगाती हुई संकोचशीला । सखी का शम्भाल उनको उकसाने के लिए—उद्दीप्त करने के लिए ही है । एक सखी ने उसके कटीले नेत्रों की सराहना की (दो० ४५), दूसरी ने और भी स्पष्ट कह दिया कि आज किसके भाग्य जग गये है आज किस पर कामदेव की रुपा होना चाहती है (दो० ५८), जो तीसरी ने नायिका के कजरारे नेत्रों को 'कजाकी' करते पाया (नौ० ६७०)—नेत्रों में वामुकता का उल्लास जब सखी पर प्रकट हो गया तो उम्मीदवारों पर क्यों छिपा रहा होगा ? सखियों के ये लक्ष्य-विषयक प्रश्न सामान्य स्त्री मात्र भी माने जा सकते हैं परन्तु इनमें

सौर-सज्जा का रपाव भी प्रतिबिम्बित है जो कृतज्ञ का प्रथम बिन्दु है। दो दाढ़
दस मत के समर्थन में प्रस्तुत देखिए—

रही प्रचल गो हूँ, मनी लिली बित्र की भाहि ।

सज साज, डब लोच की, बहो, बिलोपति बाहि ॥५३९॥

पलन धाले, जकि सो रही, यकि गो रही उसास ।

धवहो तनु दितयो, बहो, मन पटयो किहि पास ॥५३९॥

मञ्जरागन लज्जा और लाव का भय नारी के सामाप गुण हूँ इसलिये पति को
देखने वाली दृष्टि भी इन्हीं झरोखों से झाँकती है परन्तु लाव-लज्जा का मम धर्म
सम्बन्ध में ही अधिक समर्थ है इसलिये इस नायिका को कृतज्ञामिनी मानना उतना
संगत नहीं। वस्तुतः सभी का नायिका स प्रिय-विषयक, प्रेम—‘बाहि’, ‘किहि पास’,
‘कीन पर’, ‘कीन’, ‘रित’ आदि—या तो विशेष व्यक्तिगत है या उगक भावी कुल
दाव का प्रतिष्ठ केतु हूँ।

विनारी के युग में नायिकाएँ तो गुण-जन्म स्वभाव से भाँति भाँति की थीं
परन्तु उन लज्जा सेन (भायका) नायक न किशोर (बो० ५०१) एकरस ही है।
बूट काभूत भी उगता नहीं जिनका वि सम्पद। प्रपन्न जोल सुनाकर दूसरों का राग
बिगाड़ना (बो० ५५२) माना उगका व्यसन है किमी के ‘विचुरे-मुचुरे’ वेशों में पेंस
कर उगका मन (बो० ६५) प्राप्त वय को भूलकर प्रपन्न पर बला आता है। कभी
राम्भा चलता हुई धावनी नायिका उसको नायिनी के समान (बो० १६६) इस गई,
कभी उसकी पायल का ध्वनि पर मुग्ध (बो० २१२) हाकर वह सलवान लगा, कभी
नायिका की मोली नितरनि (बो० ३०५) ही उसके बिस में सटकने लगी और कभी
उसकी इयाम कुनरी (बो० ३२६) पहिले देखकर नायक के मन पर स्नेह ने प्रपन्न
प्रतिधार कर लिया। यदि अकस्मिकतः नायिका जिनसाधन वस्त्र को हटाकर देखने
लग तो नायक समझता कि वह उससे प्रेम करती है (बो० ३५०)। और फिर उसी
भुल से प्रपन्न करना कि मुख पर स वस्त्र हटाया जाय जिससे भुल सफल हो ‘यकें
(बो० ५३), यदि नायिका का मुख धनावत है, तो उसकी सुनि नायक के हृदय को
छेद देती (बो० ४४३)। यदि नायिका हठवशी में बाहर प्रेम्ता हुई प्रपन्न पर धुमी
तो नायक ने समझा कि वह अनक शृंगारिक खेप्टाएँ करके (बो० २५२) प्रपन्न प्रेम
का प्रमाण दे गई उसका दुःख विश्वास है कि नाचने से समाज को धन्य कोई लाभ हो
या न हो उनका एकांत उपयोग जिनार के शीत से योग्य (बो० ३५३) अवश्य है।
एक दिन किमी नायिका नायक नायिका के घर गया और अला घादमी समझकर
नायिका गिष्टाकार-स्वभाव उसको पान देने लगा तो नायक उस पर रोष गया (बो०
२६५), उस दिन से उसने नायिका के पदोंस में मकान से लिया और उसकी एक
मला पाने के लिए (बो० २६३) झरोखे के पास आसन जमाकर बैठ गया। मह
साधना सफल उस दिन हुई जब प्रवसर देखकर एक दिन नायक सुन घर में जान पहि-
चान के कारण भय गया और लज्जांगीला धवला का उसने बलपूर्वक हाथ पकड़ लिया
(बो० ५८२)। इसी प्रकार के राहुओं से भयभीत हाकर इतुकताएँ धपने मगल-ग्रह

के भीतर जा छिपी थी (दो० ६६०) । बिहारी का काव्य तत्कालीन जीवन की वास्तविक स्थिति का यथार्थ संकेत देता है । विदेशी शासन के उस विलासी वसंत में मर्यादा का परिपालन किये बिना कोई भी व्यक्ति राजप्रसाद खीं दल, फल-फूल का अधिकारी न बन सकता था (दो० ४७४) । पतन की यह कहानी सुन्दर रंगों से चित्रित होकर भी विचारशील नेत्रों के सम्मुख घृणास्पद चित्र ही उपस्थित कर सकती है ।

सतसई में सामयिक प्रभाव के कारण कुछ नवीन अप्रस्तुतों का प्रयोग हुआ है । मुख्य है, 'कविलनबी', (दो० ३०), 'चरमा' (दो० १४० तथा १५१), 'हमाम' (दो० २८१), 'कासबूत' (दो० ३६६), 'पायन्दाज' (दो० ४१३), 'फानूस' (दो० ६०३) तथा 'नदसास' (दो० ६०६) । 'कविलनबी' शब्द का धर्म 'मंत्र की कटोरी' हो या 'दिक् प्रदर्शक यन्त्र', इसमें सन्देह नहीं कि यह कवि के सूक्ष्म निरीक्षण का द्योतक है, नायिका की दृष्टि सब पुरुषों के सामने आती है परन्तु ठहरती है कैवस एक ही नायक की ओर पहुँचकर, यन्त्र के समान उसकी यह गति गुप्त शक्ति से परिचालित परन्तु निश्चित है । नेत्र पर चरमा देने (बिहारी ने चरमा 'दिया' है, 'लगाया' नहीं) से लघु भी बड़ा दिखाई पड़ता है, याचक-लोग छोटे-छोटे लोगों के सामने हाथ फैलाने लगते हैं उनको बड़ा समझकर मानते उनकी आँखों पर चरमा लगा हो लोभ का (दो० १५१); इस दोहे में नीति की गम्भीरता है । एक दिन बिरहणी को सेने के लिए मृत्यु भागई और कीया नायिका की खोज करने लगी, उगने जेब से चरमा निकाला और आँखों पर लगा लिया, फिर भी बिरहकृशा नायिका उसके दृष्टिपथ में न आई (दो० १४०), बिरह की अत्युक्ति इस दोहे की गम्भीर नहीं रहने देती परन्तु सूक्ष्म निदर्श ही प्रशंसनीय है । अतिथि के स्वागत के लिए हम लोग अर्घ्य मधुपर्क आदि जुटाकर उसकी शारीरिक और मानसिक विश्रान्ति का प्रबन्ध करते हैं, अरबी खोब सुखस्नान को सबसे बड़ा भातिथ्य मानते हैं हम्माम या कृत्रिम स्नानागार में, भवत का हृदय भौतिक, वैयक्तिक और आत्मिक तापो से तपकर हम्माम ही बन गया जहाँ कणेश को क्षण भर सुखाकाश मिल सकता है—भगवान् संतप्त हृदय में जितनी तुष्टि प्राप्त करते हैं उसकी अल्पांश भी सुखोपचित मानस में नहीं (दो० २८१) । फारसी शब्द 'कासबूत' का अर्थ है 'ढाँचा', या 'फरमा', जूते और टोपी बनाने वाले एक सामान्य कालबुद पर चढ़ाकर जूते या टोपी की रचना करते हैं वही उस माप के लिए आदर्श है, यदि जूता कहीं से दवाता हो तो उसी कालबुद पर चढ़ाने से ठीक हो जाता है । मकान की मेंह-राख, छत या दरवाजा बनाने के लिए भी लकड़ी के एक ढाँचे की आवश्यकता होती है, जब तक ईंट का यह काम गीला है तब तक कासबुद उसमें लगा रहता है, जब वह पक्का (मजदूत) हो जाता है तब कालबुद को हटा दिया जाता है—उसको हटायें बिना इमारत में सौन्दर्य नहीं आता । प्रेम-मवन का निर्माण भी इन्हीं सिद्धान्तों पर होता है, नायिका की सखी-तूती नायक के अनुनय से तुष्ट होकर सूची के समान उन दोनों के हृदयों को प्रेम के घाये से जोड़ती है और जब जुड़कर पक्के हो गये तो वह विलकुल अलग हो जाती है । बिहारी ने तूती के लिए कालबुद अप्रस्तुत का प्रयोग किया है (दो० ३६६), जिसमें ज्ञान दो बातों पर है—कच्ची हाजत में सहारा देना और

पकवा होने ही बहिष्कृत हो जाता। यहाँ प्रेम की गति सरल नहीं है। समाज का मज्जादार परापरवी घातकारों उसकी दुकान को मुचकाप्य नहीं रहता देखीं, इसीलिए कान-बूद की अन्धविश्वास बाधकबन्धना है। और जब प्रेम दुःख हो गया तो दूनी व्यर्थ ही नहीं, बाधक भी है, प्रायः नूतनी दुसरे की बनासन करने-करते अपनी धर्मों भी पेश कर दिया करती थी, इसीलिए दूनी को हटा देना चाहिये—जब ही नायिका का काम करने लगे वह मदय पहिने उस मन्त्र का ध्यान करदे जिसे उसकी सात महाराज दिया था। 'पारदात्र' पारसी में उस जूँ भाँति कटुवट को बढते हैं। जा परपाउने के लिए कामान के पास बिछा रहना है नायिका के आम्पण धन धन धन के पास बिछे हुए पापनाम ही है (सो० ४१३) दृष्टि धन वर साक करके ही उन धन पर पहुँच सकती है—धुनरातीन मन्त्रि की एक मन्त्र के अतिरिक्त इस बोध में धन दाज की अम्पण बनाकर भूषणों की अतिमाजता तथा धन की भूमि का भी सफल मनेत है। फान्ता गन्ध भी पारसी का है धन का मोमबनी को बाँध के धर में रखने से उसकी ज्योति और भी बाधक हो जाता है नायिका जब मुन्त्रियों के धरे में (सो० ६०३) बढता है तो उसकी धामा धर्मि साक्षित होती है और वह ज्योति-वेत्र भी रिक्त पडती है—अप्य मुन्त्रियाँ बाँध के समान सामान्य हूँ पम्पु नायिका दीपक-प्राप्ति का समान धुनिमती। 'नटालत' का अर्थ बिहारी ने उस दोष की व्यञ्जना के लिए किया है (सो० ६०६) जिसका प्रेम का प्राण कहना चाहिये। कटक (सो० ३११ तथा ४०६) की भाव जानी एक नहा हानी जिनकी नटमान भी, क्योंकि नटमान में साह का पन हाता है बोझ तो वेर में गन्ना है परन्तु धन्य प्राण हृदय में गन्ध और सूची की भी कोई तुलना नहीं। बिहारी में नलनीर (सो० ३२१ तथा ३६१) अम्पणुत बन कर आया है। तापता (सो० ७०), छागीर (सो० २३१) रजम (सो० २२०) सरलाज (सो० ४) बबून (सो० ३१) बहसाह (सो० ६३), गया धरो (सो० ३०७) धन्य के प्रभाव से भी उस युग की सत्सुति का कुछ मनेत मिलता है। लम्बादू पीन का बर्णन (सो० ६१४) आपर बिहारी के अतिरिक्त किसी दूसरे बड़े कवि ने नहीं किया, बिहारी के युग में यह भी बिनास का एक रूप समझा जाता था और उस क्रिया में धाँध, दग तथा धूँ का कुशन शिरोधार्य तथा बर्णन का विषय बनन लग्ये।

बिहारी अन्तर्द एक युक्तव काव्य है, उसका प्रत्येक दाहा स्वतन्त्र एक स्वतन्त्र पूरा है प्रत्येक दोष की पच्छम्य में उत्कालीन समाज की एक झलकी छिरी हुई है। यदि अम्पणुत सामग्री का हो बिस्लेख किया जाय तो उसके धनेक का दखन में आते हैं। कवि का व्यक्तित्व जिन भीने भूना से बना हुआ है उनसे कुछ जिन्ह इन दाहा में अम्पणुत सामग्री के रूप में उपनय्य हो जाते हैं। देगी और बिदगी, धात्रीय और मोदित, विरलन और तत्कालिक इत्य आदि और कम बिहारी के कवय में अम्पणुत बनकर आये हैं। कृष्ण ने दावानत पिया था यह पुरण-भाषा है भारतीय जीवन की कवि ने इसी पटना का अम्पणुत बाँधिया (सो० ३१२)। दूसरी धार यह तो प्रसिद्ध है कि काम जिज्ञा का उद्ग है और तिन धर्मिण्डर हूँ परन्तु इन कथाओं से काम का

शत-चन्द्र-शेखर बना देने में कवि की मौलिक एवं हृद्य संभावना है (दो० ४१६); इत सौन्दर्य की विशेषता यह है कि प्रथम तो नन्दनन्दन को कामदेव मानने में ही संभावना थी, फिर कामदेव को भी शत-चन्द्र-शेखर कल्पित करता इस उपेक्षा में दो गुना सौन्दर्य समाविष्ट कर देता है। विद्यापति की कल्पना प्रसंगों के निर्माण में सिद्ध है, तो विहारी की संकेतों के प्रदान में। सभी लोगों ने नायक के कुण्डल भकराकृति वाले बताये हैं, और पुराणों के अनुसार रतिपति भीनकेतन है, परन्तु विहारी की सखी ने गोगल के मकराकृत कुण्डलो को जय का ध्वज कल्पित किया तो (दो० १०३) वह नायिका को यह भी बता देना चाहती है कि 'यदि नायक ने तुमको नहीं देखा तो भी कोई बात नहीं, तेरे गुणों को तो उसने हजार कानों से सुना है, और यहतुभ पर रीझ गया है, तू विश्वास कर कि वह तुझे प्यार करता है—उसके हृदय में प्रेम का देवता तेरे गुणों के ही कारण बस चुका है; अब तेरी बारी है, देखूँ तू बबले में क्या करती है।' श्लोतिप श्रीर, गुणित, यँधक और रसायन से सम्बन्ध रखने वाले अग्रस्तुत कवि के समन्तात् वातावरण से उद्भूत है, व्यक्तिगत प्रयास से नहीं (दो० ६६०, ३२७, ४२, १२०, तथा ४५७ आदि)। विहारी को खिलवाड़ का शौक ज़रूर था, परन्तु उनकी कला किसी सूक्ष्म व्यंजना के बिना तृप्त नहीं होती।

अगर कहा जा चुका है कि विहारी पर विदेशी साहित्य और संस्कृति का आज्ञानु प्रभाव था, कुछ बातें तत्कालीन वातावरण से भी गई थी और कुछ सहयोगी कलाकारों की संगति से। जिस सामग्री का प्रवेश विदेशी प्रभाव के कारण है उसका यथास्थान संकेत कर दिया गया है। यहाँ कवि की सीसी पर विदेशी छाप देखना अशुभ है। प्रेम नाम है जिस वस्तु का कवि ने वर्णन किया है वह भारतीय नहीं है। प्रेम रूप से उत्पन्न होता है, हृदयों की सघनता का नाम नहीं है; प्रतः प्रेम का अर्थ हुआ वासनात्मक मोह। प्रेमी को येतुभ बनाकर निर्दय प्रेम-भाव उसकी तरसाता है। उसका रूप ठग (दो० १७) है, नेत्र लुटेरे (दो० १७४) हैं, और प्रेम का आड़-तिया कामदेव साक्षात् धधिक (दो० १०४) है। प्रेम-भाव ऐसा खूनी है जो दूसरे की मारकर जुहाल (दो० ३२४) रहता है, यह निर्दयता (दो० ३७०) की चरम सीमा है। मम में उत्पन्न होमैवासी आत्माभिव्यक्ति की सामान्य इच्छा ही काम है, वस्तु-विषयमोन्मुख काम का नाम रति है, संसार के समस्त विषयों में से नारी और पुरुष सर्वोत्तम हैं, इसलिए इनका पारस्परिक काम ही प्रामः रति नाम से वर्णित किया गया है। यह भावश्यक नहीं कि रति समयपक्ष में समान हो, परन्तु जब तक दूसरे का व्यक्तिगत हृदय के सामने न होगा तब तक रति की संभावना नहीं। कवियों ने इसी व्यक्तित्व के साक्षात्कार को मितन, मंत्री या घनिष्ठता मान लिया और दुहाई देकर प्रेमपात्र को कोसने लगे। विहारी ने रति को 'धाह' कहा है (दो० १२५) और उसे चुड़ैल के समान ग्राहिणी अपदेवता माना है; साथ ही प्रेमपात्र को सदा मिलकर दगा करने वाला (दो० ३७०) सिद्ध किया है। इन कथनों में व्यक्तिगत सीमा नहीं, प्रत्युत विदेशी प्रभाव है, फारसी काव्यों में स्नेह-पूर की अनीति का वर्णन बड़ी चतुर्दाई से किया जाता था। प्रेम-भाव पर सीमाता हुआ प्रेमी अपने पर और समस्त

संगार पर भी शीघ्र उठता है, उसमें रोष नहीं, भुङ्गनाहूँ है। बिहारी की नायिका ने प्रेमसाध पर लौक करके उस 'बरी' (बो० १५२) कहा है, बिहारी अभिप्रेय पर्य तो गश्रु है परन्तु लोभ में स्त्री करने निरट सम्बन्धी पति-पुत्र आदि पर जब भीमनी है तो उगे बरी' विशेषण से ही सम्मानित करती है—तात्पर्य हीना है उस व्यक्ति से जो ऐसा रोष दुःख दे गया जिस हृदय मूलना नहीं चाहते। घन पर भीम-कर नायिका ने अपने नेत्रों को 'निषोड' (बो० १६८) कहा, जिसका वाचक अर्थ कुछ भी हो ब्रज और वन्य प्रदेश में इसका प्रयोग 'धमाग — पगपीय तथा दण्डीय — के अर्थ में होता है। समस्त संगार पर भीम 'खरहाह' (बो० ६३) आदि विरूपणों के प्रयोग में स्पष्ट भलवता है।

बिहारी प्रभाव बिहारी की अभिव्यक्ति पर भी पड़ा है। उद्ग के समान इनकी धनमाया में भी मुहावरों की सुन्दर छटा पाई जाती है। एक ही गम्भ को लेकर उनके अलग अलग रोचक प्रयोग भाष्य को साक्षात्पुष्टता में मगुर बना देते हैं। बिहारी है 'सगना', इसका गरीर क ४ अंगों के साथ, ४ भिन्न भिन्न प्रकार से, प्रयोग करने योग्य है—

भीरें भी बानन सग, सगो भीम त्रिहि माइ ।

सोई न उर साइये, सास, सागिपन पाइ ॥१६६॥

(ये भाषके पक्षों लगती हैं, मुझसे भी बातों में लगन पर भाषकी भीम जिसके नाम से सगो हुई है, उसी को लेकर छानी से लगाइए।)

इसी प्रकार मुझ को अपने वाली मन की बाँध लेडी है (बो० ६८७), नेत्रों के मिलने पर मन मिलते हैं और गाँवें मिलती जाती हैं (बो० १२८) या तो नजर बिहारी से लगता है या किसी का लगती है (बो० ६३६), दृष्टि लगने से दृष्टि निर-विपी हो जाती है (बो० ६४), किसी से पल भर भील सेव आय फिर पल भर भी भाँव मरी लगती (बो० ३६८), इस इच्छा से भीम नहीं लाती कि भील से भील सगी रहे (बो० ६२)। इन तथा इस प्रकार के अन्य प्रयोगों में बमत्कार सगना शब्द शक्ति का ही है, कुछ स्वता पर शब्द का एक प्रयोग अभिधा का है तो दूसरा लगणा का, परन्तु कुछ स्थलों पर छारे प्रयोग लगणा पर ही आधिन है। बिहारी का इन प्रयोगों में उद्ग के मुद्रांग से अधिक बमत्कार है—ये धिलकाइ मात्र न होकर भाव-व्यञ्जना में भी सगन है। इसे सब जानते हैं कि प्रेम की गाँवें मुख में नहीं बहीं जाती, प्रायः नेत्रों से व्यञ्जित की जाती हैं। परन्तु क्या? व्यञ्जना में जो सौन्दर्य है वह भाषा में नहीं—इसीलिए कुछ आचार्य (भाषाह आदि) अचेष्टि को ही काव्य मानते हैं स्वभावोक्ति को नहीं। बिहारी ने इस नेत्र-व्यापार को प्राप्ति का एक मनोरम कारण दिया है। भाषके पेट में बहुत सुन्दर-सुन्दर व्यञ्जना हैं परन्तु उनको मुख के भाग से निवालिष क्या वे सगह के योग्य बने रहे? वदोपि नहीं, वे तो मुख और व्याप्य हैं—भक्त लोचों ने इसीलिए भाषा की तुलना इस यमन से की है जिसका छत्रा ने उगन दिया है परन्तु भजानी लोच जिस कुत्ते के समान चाटते रहते हैं। मुख से बाहर समेत हुए वजन भी इसी हेतु झूठे, भ्रूष, धत सगह के अयोग्य है और इसी

हेतु प्रेम के बचन नेत्रों से कहे जाते हैं—ये चासुष बचन कर्ण और नासिकेतु के समान पवित्र एवं निष्कलंक हैं :—

भूठे जानि न संग्रहे, मन मुंह-निपत्ते सैन ।

याही तें भानी किये, वातन को विधि नैन ॥३४१॥

संग्रह शब्द का श्लिष्ट प्रयोग चमत्कार को और भी मनोज्ञता प्रदान कर देता है ।

सतसई में कुछ अप्रस्तुत मीलिक तथा दैनिक व्यवहार के हैं । इनसे कवि की निरीक्षण-शक्ति का कुछ अनुमान लग सकता है । अलङ्कार देवर रूपसी भोजाई पर मुग्ध या और प्रनेक कुचेष्टाएँ करके उसे अपने पाप में भागी बनाना चाहता था, नायिका को अपने मन पर पूरा विश्वास है कि वह डिग नहीं सकता परन्तु, प्रसन्न है देवर की कुप्रवृत्तियों को रोकने का । यदि वह पति को इस दिशा का कोई संकेत भी दे तो भाइयों के सिर फूट जायेंगे और समाज के लोग अनेक कल्पनाओं का आधार लेकर देवर-भाभी के इस प्रसंग की निन्द्य चर्चा करने लगेंगे । बेचारी सुलझणी देवर की कुप्रवृत्ति और गृह-कलह के बीच पिसकर दिन-दिन सूखती ही चली जाती है । कनि ने उसकी तुलना उस फुल से की है जो पञ्चर में सुरक्षित हो परन्तु बाहर एकटक दुष्टि गावे हुए बैठनेवाली बिल्ली से सदा आशंकित रहे (श्लो० ८५) 'कुल-कानि' की पंजर से तुलना यह सूकेत भी देती है कि यह नियन्त्रण सभी प्रकार से भस्वाभाविक तथा असह्य होते हुए भी चारित्र्य का एकमात्र रक्षक है । प्रियमिलन के लिए व्याकुल विरहिणी का तन और मन ताप से जल उठा, अब दूसरे उपचार तो व्यर्थ हैं केवल प्रिय ही तपन को दूर कर सकता है नायिका के शरीर से पनकपट्टे के समान लिपटकर (श्लो० ६६७) ; यद्यपि बदन और प्रिय का लिपटना एक-सा ही नहीं है फिर भी उपचार की दृष्टि से वे समान हैं । गामाछा दूसरे घर से आने वाला गृध्रम्बी है इसलिए उसे सदा आतिथ्य और सत्कार मिलता है, परन्तु जामाछा घर का ही एक सदस्य बन जाये तो आतिथ्य का प्रश्न कहाँ रहा, इसीलिए 'घर-जमाई' सदा अपमान का अनुभव करता रहता है । बिहारी ने 'मान' शब्द का श्लिष्ट प्रयोग करके (श्लो० १७१) इस स्थिति को सुन्दर अप्रस्तुत का रूप दिया है । रमणी का मन नवनीत के समान मृदु होता है परन्तु जिस प्रकार ऋतु के झुण से माघ मास का झीत बढ़ने पर नवनीत कठिन हो जाता है उसी प्रकार पति के अवग्रह से मान बढ़ने पर रमणी का मन भी कठोर हो जाता है; बिहारी की साम्य-वैषम्य-गर्भ की तुलना कितनी रोचक है—

पति-रितु अवगुन-गुन बढ़त, मान-माह-कने-सीत ।

जात कठिन हूँ, जति भृटी, रमनी-मन-नवनीत ॥ ४१६॥

बिहारी के युग में छेड़छाड़ सजीवता का एक लक्षण मानी जाती थी, प्रायः सखी नायिका के मनोज्ञ भावों को पढ़कर उससे विनोद के लिए परिहास किया करती थी । उस वातावरण ने सुन्दर उक्तियों को जन्म दिया और समाज का जीवन हस-बिनास से भर दिया । नायिका के नेत्रों में प्रेम की उभय देसर सखी ने पूछा था कि आज कियेने भाग्य जपना चाहते हैं (श्लो० ५८) । देवर

के विवाह पर उससे गुप्त प्रेम करनेवाली भोजार्द्र के मन का भाव व्यथा ने पढ़ लिया और एक पूछ चठी कि आज सब लोग उत्साह-मग्न हैं परन्तु तू क्या दिन खती हुई सी दिगार्द्र दे रही है (बो० ६०२) । नामक जब बचूतर उठा रहा था तो नामिका उत्पलित हो गई परन्तु उम उत्साह का प्रकट करने लगी बचूतर की वक्ता पर, फिर भी सभी समझ ही गई (बो० ३७४) । नायक को दमहर नागरी को कम्प और रोमांच हो गया परन्तु सभी से छिपाना चाहना थी अतः बोनी—बाबा बाला यह मनुष्य हमारे घर क्या घाता है इसको देखकर मैं अयमीन हो जाती हूँ और मेरा शरीर कंपने लगता है (बो० ५१५) । एक दिन मंवेरे जब सभी घर भाई तो उसने देखा कि नागरी के शरीर में आलस्य और नेत्रों में सात्त्विक है, वह घूटना ही चाहती थी कि चार की शान्ति में निनका निरुल आया—नायिका का अचरणीय हृदय स्वयं ही सफाई देन लगा—मगत रात्रि किसी के यहाँ रतिजगो में गई थी, इसलिए मुझे नींद सता रही है, सभी भी निनकी निनोदित है—अवश्य ही रंगीनी तू रति-जगो से बची हुई है, तब हँसोहँसो नेत्र उसी आलस्य की सूचना दे रहे हैं 'रतिजगो' शब्द का द्रिष्ट प्रयोग (रात्रि + जागरण तथा रति + जागरण) इस परिहास का उत्तरण से भर देता है (बो० ५११) । उमग में नायक का मन कुछ बचवा हो गया और वह सखा को अपने गुप्त प्रेम का रहस्य बताने लगा—'दिन भर और शब्द रात्रि तक तो घर पर रही रही परन्तु शब्द रात्रि में किसी प्रकार से बाहर वह मेरे हृदय से लगी और दिन भर का सारा साप दूर कर दिया,' सखा बोला—कौन, कोई गुम्हारी प्रेमसी ?, तब नायक सावधान हुआ—'नन्दा प्रिय वयस्य, प्रीत्य शत्रु की 'गीतल वायु' (बो० ३८६) । सतसई में हम प्रकार के अनेक उदाहरण हैं जो नायक की दृष्टि से अवश्य ही अमरकार-पूरा माने जावेंगे, परन्तु साथ ही समान की विकारग्रस्त मनोदशा के भी द्योतक हैं । आया और उदाहृत स्थान पर मन का दासत्व जिस धूमिल उत्साह में प्रकट हुआ है उसमें आत्मा की व्याप्ति छिप सी गई है । अमर के स्थान पर मदिरा उत्साह के स्थान पर विनोद और शिव मन्त्र के स्थान पर लीला उम वातावरण में अंकित है । मन की परवर्तता में विलास-मक को मचकर नवनीत की व्यप खोज इस भाव-सागर की सामान्य प्रवृत्ति है । 'चटपटी' शब्द का प्रयोग कवि ने कई बार किया है । (बो० १३, ५६० तथा ५६७) और प्रत्येक बार आनुरता (आभासुरता, उत्कट अभिलाषा, घनी विवृतता) के अर्थ में नायक का प्रवान गुण धम जो मानो लुप्त हो गया था, उसके बदले बलिपगु के समान युवक युवतियों मन के वस्य होकर इन्द्रिय रस की उपभुक्ति से ही उत्पत्ति का अनुभव करते थे । बिहारीदास नायिका के भोग्य रूप पर मुग्ध होकर उसका वगन करने लगते हैं परन्तु अत्युक्त शब्द नहीं पाते जीवन की उतज्योति में भी उनके एक अश्रुव अलीकता के दगन होते हैं भौतिक और अलौकिक का यह समन्वय अद्वितीय है । ऐम स्थला पर 'और' शब्द द्वारा भेदनाति-गोचित्र का अवलम्ब लेकर कवि ने स्वगत भाव की अंकित किया है—

(क) पिय आगम और चढ़ो, आनन घोष अनुध । (बो० १६३)

(ख) राति रमी रति रेत कहि, और प्रभा प्रभात ॥ (बो० २३)

(ग) वह चितवनि औरें कछू, जिहि बस होत सुजान ॥ (दो० ५५८)

(घ) छुटे पीक, औरें उठी, लाली श्रधर अनूप ॥ (दो० ६६)

(ङ) नाउं सुनत ही ह्वं गयो, तन औरें, मन और ॥ (दो० ५६६)

सतसई के सात सौ दोहों में कवि ने तत्कालीन समाज की झलक तो उपस्थित की है, ऐसे संकेत भी दिये हैं जिनमें उसके व्यक्तित्व का कुछ अनुमान लग सकता है। केशव के समान जाति एवं कुल का अग्रिमान तो विहारी में नहीं पाया जाता और न प्रतिष्ठा एवं पाण्डित्य का ही मर्म है; वे एक बार (दो० ८५) 'कुलतिथ' की प्रशंसा करते हैं तो दो बार उसका मजाक भी बना लेते हैं (दो० ६२२ तथा ७०६)। उनका शैशव अवस्थित रूप से एक स्थान पर नहीं बीता, यह प्रसिद्ध है, और केशोर में वे श्वशुराश्रय^२ आ गये परन्तु उनको अनुविन सम्मान का अभाव खटकने लगा, जिसका संकेत एक दोहे (दो० १७१) में है। जयपुर आने से पूर्व उनको कतिपय स्थानों पर आश्रय खोजना पड़ा होगा परन्तु इनके गुण-ग्राहक उदार नहीं थे, बहुत प्रशस्तियाँ लिखने पर भी (दो० ७१) इनकी धीर ध्यान नहीं दिया गया, और जब ध्यान दिया तो वे कवि पर रीझ (दो० ६८) न सके, कवि को अपनी अन्धमति पर खेद हुआ—ये तो सब धोबी-कुम्हार है, ये हाथ का व्यापार क्या करेंगे (दो० ४३६), घरे मूर्ख गन्धी तू इन गँवारों को दण दिखाकर इनसे खरीदने की बुराया रखता है? इस गामछे में गुलाब का शाहूक कोई नहीं है (दो० ६२४); रे गुलाब, तेरा फूलना भी अतफूलने के समान (दो० ४३८) ही रहा। वे लोग गरीब थे, ऐसी बात नहीं, वे कृपण थे जो छाते-खरबते नहीं जोड़कर रखते हैं (दो० ४८१), और जितना सचम करते हैं उतना ही उनका लोभ बढ़ता जाता (दो० १११) है, वे गुणवान् की उपेक्षा इसलिए करते थे (दो० ५४५) कि रीझकर कहीं पग न देना पड़े। अन्योक्तिमूलक अनेक दोहे इसी काल की प्रसूति हैं, उनमें विहारी की कला बिलासिनी नहीं प्रत्युत क्षुब्धा है, उसको अपने राग-रग का होश नहीं है अपनी अनिश्चित परिस्थिति में उसकी तूट बेचारी। यह अव्यवस्था कितने दिन रही, इसका अनुमान कठिन है, परन्तु पुरा तात्पर्य मथुरा में बसकर बिताने से ऐसा लगता है कि जयपुर आने पर विहारीलाल प्रीति पे—कला की दृष्टि से भी और अनुभव की दृष्टि से भी। जो कविता-नागरी ग्रामीणों के उप-हास का भाजन (दो० २७६ तथा ५०६) बन रही थी, उसे अपनी चितवनि से गुजानों को बस में करने का अवसर मिला और कृपण गुण शाहूके के बदले प्रत्येक दोहे पर अप्रदक्षी देने वाला आश्रयदाता मिला गया; यही अन्तर है अर्क-उर तथा अर्क (दो० ३५१) में, यह पटूरा नहीं, वास्तविक क्लक था जिसमें खिरद के साथ-साथ गहना गढ़ाने (दो० १६१) की शक्ति भी थी। फिर तो विहारी का जीवन ही बदल गया, सारा दिन हास-विलास में बिताकर अनुभव संयम करते और 'रसिक', 'आमर', 'गुनी', 'रंगेलो' आदि की संगति को काव्यबद्ध कर देते। वाणज्वि के समान किशोरावस्था तथा तात्पर्य अव्यवस्था में बिताने से विहारी अनुभव-मयी हो गये और मटकने के बाद गुराही

(१) जन्म ग्वालिमर पानिधे, खंड बुन्देने बाल।

(२) तफनाई आई युवा बसि मथुरा सतुराल ॥

आश्रयदाता मिल जाने से, देवर्षि के विपरीत, उनका मन निराशा के धमन से बचा रहा।

स्वामियर, बूढ़ेसखट और मयूरा के अनिदिन्य जीवन ने बिहारी की जला को दो जिनेय गुण प्रदान कर दिये—निरीगण-अस्पृष्टि तथा ममस्पर्शिता। यदि कवि में धर्म का अभाव होता तो वह उलट जाता और उसका काव्य निरा एव स्तुति का सामान्य ग्रीवा-क्षेत्र मात्र बना रहता परन्तु वह प्रतिभाएव आत्मविश्वास (दो० ५६) की मोड़ में पना था, बल्कि अज्ञात अज्ञात उसके दृष्टिकोण को सन्तुष्ट से दुतराती रही, और कालान्तर में उसका काव्य 'अपराधपूर्ण' सिद्ध हुआ। जयपुर प्रांते ही उसने एक अयाचित विन्नी औ उसकी प्रथम रचना नहीं मानी जा सकती सम्भव है इसकी धर्म जहाँ मात्र अज्ञान भौतिक अस्तित्व में पाठकों के दृष्टिपथ से धोमस हो चुकी हो परन्तु यह असम्भव नहीं कि पुराने कलेवर के नाम पर उनसे उचित सफाई जयपुर के नवीन जीवन में अयाचितों का रूप धारण कर प्रकट हुए हों। अन्तु, बिहारीसाम नागर आनादरण में आकर निदिधन्य जीवन बिगाने लगे। पुरानी स्मृतिप्रां अज हृत्प न किसी कोन में पुनर्जीविन हो जाती तो गैवारो अरमिका, कृपणो और गुणवैज्ञानो ने इनके व्यक्तित्व पर व्यर्थ की विचारों से कुछ रमीन छोटे पेंच जाती। समस्त प्रौढ वयस कवि ने 'विविध विलास' (दो० ५०६) और 'अनेक सवारी' (दो० ७१३) में व्यतीत कर दी उनके स्वप्न पूरे हुए जयपुर राज्य समा के वे अमूल्य रत्न माने जाते थे। अज कवि के ध्यान (दो० ४१) में मम का अन्तर्गत हाथी (दो० २१) आया जो सत्रा कुचला हुआ स्वच्छन्द गति से बढ़ता बना आता है, उसने नरहरि के गुण गाये और ममता से उलटत मनस (दो० २७१) में विधाति निमित्त उहरने के लिए श्याम को निमज्जित किया। मक्ति (दो० ३६१) और कतिपय नीति के दोह इसी काल में रचे गये हैं। इस प्रकार अतमई के दोहा में कवि का व्यक्तित्व तीन भिन्न-भिन्न परन्तु अविरोधी रूपों में अत्यन्तता हुआ अभित होता है।

हिन्दी के गृहार-काव्य में बिहारी का स्थान सर्वोपरि है वे नैसर्गिक शक्ति का लेकर अम जीवन की विषय सम परिस्थिति ने उनकी प्रतिभा को परिपुष्ट किया। यदि तुलना आवश्यक ही हो तो यह कहा जायगा कि सस्कृत-साहित्य में जो स्थान बाणकवि का है हिन्दी में समग्र बला ही बिहारी को मिलना चाहिए। दोनों प्रतिभा-वान् कवि ये दोनों का निरीक्षण विज्ञात था, लोक-अग्रह उनका उद्देश्य नहीं, परन्तु उनका काव्य बाह्य चमत्कार के भीतर एक दिव्य सौन्दर्य को छिपाये हुए है। मेरा अभिप्राय यह नहीं कि बिहारी बाण के बराबर थे, अत्युक्त यह कि दोनों का व्यक्तित्व एक ही प्रकार का है उनकी उत्तुंगता तथा सामाजिक स्थिति में तो अंतर रहेगा ही। बिहारी ने अपने दोहा में प्रकृति, गुण-दोष तथा गुणवाङ्मय पर प्रासंगिक रूप से विचार किया है। गुण की स्थिति गुणी और गुणविज्ञा के मध्य में है और प्रयोजन ये दोनों ही मनोयुक्त जीव हैं इसलिए गुण विषयक कोई भी निष्पत्ति इन दोनों के व्यक्तित्वों से निरान्त स्वतन्त्र नहीं हो सकता यह कहना भी अनुचित न होगा कि गुण का अस्तित्व इन दो मनो के पारस्परिक सम्पर्क पर ही निर्भर है। अस्तु यदि सामान्य रूप

से कहा जाय तो संसार में न कुछ सुन्दर है और न कुछ असुन्दर; मन की रचि हुई तो एक वस्तु सुन्दर लग गई और मन की रचि न हुई तो दूसरे समय वही वस्तु सुन्दर न लगी (दो० ४३२)। सौन्दर्य की सम्भावना के लिए दो स्थानों पर नैसर्गिक गुण (प्रतिभा) आवश्यक है—रूप रिझनेवाला हो और नेत्र रीझनेवाले हो (दो० ६८२) यह रूप-गुण प्राकृतिक है, इसमें परिवर्तन सम्भव नहीं, अर्थात् यह उत्पाद्य नहीं है, जिसमें प्रतिभा नहीं है उसमें कोटि प्रयत्नों से भी उत्पन्न नहीं हो सकती—आप आँखें फाड़-फाड़कर देखिए फिर भी आपके लोचन दीर्घ और विशाल नहीं हो सकते (दो० ५६०); और जहाँ प्रतिभा है वहाँ उसका छिपा रहना सम्भव नहीं—अनिन्द्य सुन्दरी को दूसरी स्त्रियों के बीच में छिपा बीजिए फिर भी अलग फानूस में स्थित दीपक के समान प्रकट हो जायगी (दो० ६०३); बिहारी भी चिरकाल तक गँवारों में छिपे रहे परन्तु अन्त में चमके और अपूर्व आभा के साथ चमके। यद्यपि यह कहा गया है कि प्रकृति में अन्तर नहीं आता (दो० ३४१) जो नीच है वह नीच ही रहेगा, परन्तु इसका अर्थ केवल यह है कि गुण उत्पाद्य नहीं है, उसका हास तो सम्भव है, कुसंगति से उसकी प्रकृति पर अभाव न पड़े परन्तु बाह्य कर्त्तक तो लग ही सकता है (दो० ३०३); हीरा को कपूर में मिलाकर रख दीजिए वह कपूर की सुगन्धि ग्रहण न करेगी (दो० २२८) और कपूर को भी दूषित नहीं कर सकती, फिर भी लोक की कपूर की अमिश्रित सुगन्धि मिलने में तो बाधा हो ही जायगी। गुण-उत्पादन के लिए लोग बाहरी सज्जा अलंकार आदि का अवलम्ब किया करते हैं, परन्तु आभूषण या तो अभाव को आवृत करते हैं या आभा को चमकाते हैं—आभा की उत्पत्ति या वृद्धि नहीं करते; इसलिए सुन्दर अंग पर अंगराग बँसा ही है जैसा धारसी पर बाण (दो० ३३४), आप आभूषण भी धर्षण पर लगी हुई काँड़ी (दो० ३३५) के समान ही लगते हैं। अस्तु, शृंगार का फल है शरीर की शोभा परन्तु गुणवेत्ता सुजान के मन पर तो (दो० ६४०) किसी भीर ही स्वामाधिक गुण का असर पड़ता है। बिहारी ने इसीलिए कहा है कि जिसमें स्वामाधिक शोभा है उसके लिए आभूषण तो भार (दो० ३२२) ही है। वस्तुतः रूप-गुण की विशेषता यही है कि सुजान के मन में रचि उत्पन्न कर दे, वही रूप उज्ज्वल है जिसकी देखकर आँखें भी उज्ज्वल हो आवें (दो० ५१२), फिर भी दर्शक जितनी रचि से देखेगा उतना ही रूप उसे दिखाई पड़ेगा—दीपक में जितना स्नेह गरेंगे उतना ही उससे प्रकाश (दो० ६५८) पासकेगे; जब तक बिहारी को सुजान गुणवेत्ता न मिला उसकी प्रतिभा एक कोने में पड़ी रही, परन्तु पाप को पाकर इतनी अमकी कि विलासी वातावरण से लाञ्छित होकर भी वह मनोज्ञ एवं हृद्य है।

धनानन्द

हिन्दी-साहित्य में जिस प्रकार 'साविरि' शब्द से विद्यापति, 'ऊषी' से सूरदास और 'रघुवंश-मणि' से तुलसीदास के साहित्य का बोध होता है, उसी प्रकार धनानन्द की कविता 'सुजान' और 'विलासी' शब्दों से अंकित है। धनानन्द विद्यापति, चन्द-वरदाई, बाबोर, जायसी, सूर, तुलसी, मीरा और बिहारी की कोटि के नहीं हैं फिर भी

साहित्यिकों के मन में उनके लिए एक विषय स्थान है। उनके नाम और उनका साहित्य की पहचान के विषय में सामान्य एकमत नहीं है परन्तु यह स्वीकार करना पड़ता है कि घनानन्द के वाक्य का एक विषय या मर्मस्पर्शी है साथ ही कुछ अग्र अत्यन्त सामान्य भी हैं—कवित्त-मयै जितने हृदयस्पर्शी ह पद उनमें ही सामान्य कोटि के। घनानन्द के वाक्य में उनके जीवन के एक स अधिक रूप प्रतिबिम्बित मिलते हैं।

यदि घनानन्द के ऐतिहासिक व्यक्तित्व पर विचार न किया जाय तो उनके साहित्य में उनके जीवन के दो रूप हैं और क्योंकि उनमें वाचकत्व का सम्बन्ध है इस लिए उनको पूर्वाश तथा उत्तराश कहा जा सकता है। साहित्यिक जीवन के पूर्वाश में कवि किसी सांसारिक प्रेम में अग्रपन्न होकर उनकी टीस में तड़पता विनविलाता हुआ बरहता रहता था या साहित्यिक की दृष्टि में प्रेम की पीड़ा का यही वाक्य घनानन्द की शृंगारी कुञ्जल कविया का मुकुट मणि सिद्ध कर देता है। 'सुज्ञानहित' के ५७० छंद इसी अन्तर्मुखी-आकुलता के मग्न उद्गार हैं। उत्तराश में कवि दार्शनिक बन गया उसमें सम्प्रणय में क्षीना से भी और विरह की कठुआ को गले से भी उतारकर उसे मावसीम रूप में देखने लगा। कृपाशब्द विमोघ प्रसिद्ध 'इच्छलता', 'प्रमथिका', 'ब्रजप्रसाद' आदि की रचना इसी जीवन में हुई। 'कुञ्जल पत्र' भी इसी परिस्थिति में रचे गये होंगे। यह कहना कठिन है कि यदि घनानन्द केवल उत्तराश की ही कविता लिखते तो साहित्य में उनको वह स्थान मिलता या नहीं जो पूर्वाश की कविता से सहज ही मिल गया है।

विरह के दार्शनिक आघात से जबर कलेज की बाधे हुए घनानन्द जब जीवन से भाग लड़ हुए तो उनके मन में अतीत स्मृतियाँ का सचित्र तन्त्र सा पाथय मात्र ही अवशिष्ट था। वे प्रमत्ता की शूरता पर शीघ्र बहते गमसाते लेते और किसी निष्कल आशा के सहारे उसे पिघलाने का प्रयत्न करते। अन्त में एक और उनकी सारी आशाओं पर पानी फिर गया और वे प्रेम की नागनी समझने लगें। दूसरी ओर गुह का उपदेश मिला कि वास्तविक प्रेम तो उस 'याम मलिन से होना चाहिए जिसके रूप पर अनक गोपिणी ही नहीं प्रभुत नाटि कमदेव भी निष्ठावर हैं और जिसमें रूप का साथ रिक्तान वाते गुण भी हैं। यही घनानन्द के व्यक्तित्व में भारतीय और अन्धारीय तत्त्वा का मिश्रण हो गया है। भारतीय साधक पहली सम्भव है कि संसार से अमूर्ति के कारण उस अन्तर्गत गति के निकट जाय परन्तु जब उपर चला गया फिर उसके मन में समाधि की वासनामक गंध नहीं रह सकती वह तो उस चकार्वाक में अपना नया जन्म देख कर स्वयं को भी भूल जाता है। इसके विरुद्ध भूमी साधक जब मजाजी से निराश होकर हकीमी प्रेम की चर्चा करने लगता है तब भी उसके मन से मजाजी रूप जुप्त नहीं हो जाता—उसे प्रतिक्षण हकीमी के लिए मजाजी का ही आश्रय लेना पड़ता है। अस्तु घनानन्द के उत्तराश में भी अन्तिमपद दिलदार याद कायम ही रहा यद्यपि उसका एकीकरण 'हृदय के धीरे' या 'अहदूब नद दे के साथ हो गया लगता है। अस्तु जब कवि 'दिलपत्तन' दिलदार याद से मुजुर्न की तरसाया है कहता है तो साथ ही 'मन' ध्यान ध्यान नहीं जानी मु धन-कुज बिहारो है भी लिख देता है या

‘तंडे मुख पर तिस अवे अति घूँस करन्दा’ कहकर उसे ‘बन्दा मोविन्द सुनैव वे धन आनंद-कन्दा’ लिखने की जरूरत महसूस होने लगती है। उत्तर जीवन की ये कविताये कवि को शुद्ध भारतीय परम्परा में नहीं बैठने देती।

घनानन्द के पूर्व-काव्य को, सुविधा के लिए, प्रेम-काव्य और उत्तर-काव्य को दीक्षा-काव्य कहा जा सकता है। साहित्य की दृष्टि से प्रेम-काव्य का मूल्य इतना अधिक है कि उत्तर-दीक्षा-काव्य अनिवार्यतः आलोचक का ध्यान आकृष्ट नहीं करता। इस प्रेम-काव्य की मुख्य विशेषता एकांगिता है, जिसके दो रूप उपलब्ध हैं। एक तो गीत-गोविन्दकार जयदेव के समान घनानन्द का प्रेम निभूत है, उसमें संसार या समाज न बाधक है और न साधक, प्रेमी और प्रेमपात्र दो से ही दुनिया घावाह है, न परिजन-पुरजन है, न दूती-सखी, इसलिए न चयाव है और न सहायता। जयदेव ने सभोग भृंगार का भी यशुन किया था और प्रेम का प्रारम्भ भी दिलाया था इसलिए उनको सहचरी की पार्टटाइम सहायता लेनी पड़ी, परन्तु घनानन्द की कविता वियोग से ही जन्मती है, यतः उस निर्दय एकान्त तहपन में किसी सदैव उपचारकर्ता की आवश्यकता नहीं। घनानन्द का यह काव्य शुद्ध वेदना-का ही उद्गार है, तीसरे की अनुपस्थिति ने भीस्कार को अनामृत कर दिया और मुख से निकालत के स्थान पर भी कराह निकलने लगी। एकांगिता का दूसरा रूप इस काव्य की सूर-काव्य से तुलना करने पर स्पष्ट हो सकेगा। सूर अपने ‘संसारी’ जीवन से विरक्त होकर जब भगवद्भजन में आ गये तब भी उनकी याखी में पिछले जीवन की छाप लगी रही (इसका संकेत यथा-स्थान किया जा चुका है) और मुगल शासन की शब्दावली में वे अपने उद्गारों को प्रकट करते रहे। घनानन्द का शासन के साथ सूर की अपेक्षा अधिक एवं निश्चित सम्बन्ध था, फिर भी उनके काव्य में उसकी अधिक छाप नहीं मिलती। ऐसा लगता है कि विरहविलस घनानन्द अपने पिछले जीवन को बिल्कुल भूल गये, और उनके शरीर में विरह के सयल आघात से नये व्यक्तित्व का उदय हो गया; शारीरिक या मानसिक आघातों से व्यक्तित्व में विकार या इस प्रकार का आमूल परिवर्तन सम्भव है। एकांगिता, प्रेम की तरंगों में बहनेवाले कवियों का स्वाभाविक गुण है; घनानन्द का काव्य इस गुण के कारण महार्घ बन गया है—विरह का वह आघात बढ़ा सबावत रहा होगा जिसने यनामन्द जैसे सासारिक जन के व्यक्तित्व में ऐसा विकारस्पर्शी परिवर्तन कर दिया।

यह काव्य जिस प्रेम से ओत-प्रोत है उसका यशुन कवि ने निम्नलिखित शब्दावली में किया है—

रूप-चमूँ सखी दल देखि, भयौ तलि देसहि धोर-भवासी ।
नैन मिलै उर के पुर पंढरै, साज सुटी न छूटी तिनका सी ।
प्रेम-बुहाई फिरी घनघानव, बाँलि सिये कुल-नेम गहासी ।
रीझ-सुजान सखी पटरानी, बची बुधि बावरी हूँ करि पासो ॥

(सुजान-हिता, ४८)

महिले मन पर धैर्य का शासन था परन्तु जब महावीर नायक रूप में अपने

दल-वल का सञ्चार यह पर आक्रमण किया तो दास्य धीरे भयभीत होकर भाग गया, फिर नायक ने विजयोत्साह से हृदय स्त्री नगर में प्रवेश किया और शासनात्मा नेत्र नागरिक नेत्रों से मिले, सब उल्लसित भाव से सज्जा की मूट मची, उदुपरान्त नगर में प्रेम का राज्य घोषित कर दिया गया, उदर्यो दुन नियमा का बनी बनाया गया, शोक महारानी बनी और बुद्धि की दासी बनाने जीवित रहने दिया गया। यनानन्द ने प्रेम का प्रारम्भ रूप-दशा से माना है, और वह रूप प्राकृतिक न होकर प्रसाधित है—वह धारण दल बल सहित ही आक्रमण करता है। रूप का धर्म का कवचि सनेत है—

सहज बनी है धन धानद नवेनी माक, अनदनी मय सौ सुहाव की मरीचते'
(सुजान हित, ३०)

सुकरयो न उरस्यो बनाव सवि जूरे को'
(सुजान-हित, १८६),
और कही सामान्य वचन है—

पानिप-पूरी लरी निसरी, रस राति निकाई की मोहहि रोप ।
साज लखी बडा मोल-मयोसो सुभाष हँसोसो चिनचित्त लोप ।
अजन अमित-श्री धन-आनव भन्नु महा उपमानि हँ मोप ।
तेरी सौ एरी सुजान तो आनिग दलि म अति न भावति मोपे ॥

(सुजान हित, १८५)

जब सुसज्जित रूप की देखकर धर्म का लोप हो गया तब तब नेत्र उसके नेत्रों से मिले और यह आश्चर्य की बात है कि उन भोल नेत्रों ने स्वागत ही किया प्रतिरोध नहीं फिर क्या था प्रमी के हृदय से सज्जा भी तो गई—यनानन्द की यही स्थिति है। पीछे की घटनाएँ परवर्तता में हुई, क्योंकि इसी समय मन पागल हो गया था या शराबी के समान किसी नष्ट में छटा हुआ था, उसने सुधि-बुधि छोड़कर प्रेम का दिवङ्ग मस्तक पर लगा लिया ।

ध्यान देने से जान पड़ेगा कि इस तूफानी प्रेम में दो ही तो कदम हैं—रूप दशन और नेत्र मिलन रूप-आन विस्तृत एकपक्षीय है, उसमें दाह ही संवेष्ट है दानवीय

- १ रूप निधान सुजान लखी जब तें इन मननि नेकु निहारे । (सुजान हित १)
- रूप-लकी, निन ही विपकी, अब ऐसी अनेरो पराति न नेरी । (वही २)
- दीठि को और बहूँ नहि दोर, छिरी दुग राखरे रूप की बोही । (वही, ७)
- निर्दिष्ट सुजान प्यारे राखरो रुखिर रूप । (वही, २५)
- राखरे रूप की रीति अनूप, नयो नया सामत ज्यों-ज्यों निहारिष । (वही ४१)
- आन-यल्लेह परे तरफ सलि रूप धुयो जु फेदे गुन-भायन । (वही, ४६)
- देवें रूप राखरो, मयो है जीव बावरो । (वही ७१)
- जीवन-रूप अनूप मरीर सों अगहि भोग सस गुन-प्योडी । (वही, ११४)
- यह रूप की राति लखी जबनें लखी अस्तिन क हटतार भई । (वही १५३)
- रूप-गुन आगरि नवेनी नेह-आगरि सु । (वही १६२)

नहीं। इसलिए दर्शनीय पर उस दर्शन के फलफल का कोई उत्तरदायित्व नहीं आता। नेत्र-मिलन भी उभयपक्ष में सबल नहीं, परन्तु विष का वन यही से प्रारंभ होता है। किसी के रूप को देखकर हम रीझ जायें—यह स्वाभाविक है, परन्तु यह रीझ भोग्य कहला-वेगी प्रेम नहीं—भक्त कवियों ने इसी को मन की मूढ़ता कहा है; भुग्वता हो, या मूढ़ता, है यह बहक ही, क्योंकि रूप पर रीझना तो सामान्य बात है, परन्तु उससे आगे की चरितावली विडम्बक है। यदि रीझ तक ही बात समाप्त हो जाती तो कुशल थी, परन्तु तदुपरान्त नेत्र भी मिले। रीझनेवाला दर्शक तो रूप पर सव्यवधान दृष्टिपात करता ही रहता है, यदि दर्शनीय के नेत्र भी अकस्मात् एक बार उधर आगये तो दर्शक ने अपने को कृतार्थ समझा। अब दर्शनीय के मन में, आकर्षण, घृणा, या क्रोध से, यह कुतूहल उत्पन्न हुआ कि यह दर्शक पुनः-पुनः देख रहा है क्या; इसलिए उसने तीन-चार बार भ्रंज उठाकर उसको नहीं प्रत्युत उसकी चेष्टा को देखा। दर्शक ने समझा कि इसकी नेत्र बार-बार आगे बढ़कर मेरे नेत्रों का स्वागत कर रहे हैं। यही गलतफहमी तथाकथित प्रेम को जन्म देती है, और आश्चर्य तो यह है कि घृणा और क्रोध से विक-म्पित दृष्टि को वह अनुराग-लोल समझने लगता है। दर्शनीय की यह प्रतिक्रिया किसी भी अर्थ में अनुराग का अर्थ नहीं है। अतः यह नेत्र-मिलन भी उतना ही एकपक्षीय है जितना कि रूप-दर्शन। रूप-दर्शन और नेत्र-मिलन की ये समवेत घटनाएँ जीवन में न जाने कितनी बार आती होंगी, फिर भी मनुष्य कुछ खास जोगी के पीछे ही क्यों पड़ जाता है—इसका कारण नेत्र-मिलन में दर्शनीय की प्रतिक्रिया भी है। यदि रूपसी यह जानती कि वह छुटेरो से धिरी हुई है, उसे सक्ती से काम लेना होगा, जो वह अपनी चितवन से भोलेपन के स्थान पर कठोरता बरसाती, परन्तु उसने अपने वातावरण को ठीक नहीं समझा, इसलिए ब्रेठे-ब्रेठाये ही अस्वामि मोल ले ली। लम्पट मन तो क्षुधित इवान के समान सर्वथ मूढ़ मारने की कोशिश करता है, मुख घुमाते ही यदि उस पर डबा न पड़ा तो वह झिङ्गता ही चला जायगा, और कही भी शुद्धता-व्यवस्था न रह सकेगी।

विहारी से तुलना करने पर घनानन्द के प्रेम की कुछ विशेषताएँ दृष्टिगत होती हैं। विहारी का काव्य व्यक्तिगत उद्गार न होकर वर्णन-मान है, इसलिये उसमें शृंगार की अनेक मंगोरम भूमियाँ हैं, परन्तु घनानन्द का काव्य व्यक्तिगत अनुभव से उत्पन्न है, इसलिये उसमें शृंगार की एक ही परिस्थिति और उसका एक ही रूप मिलता है। विहारी ने जिस प्रेम का अधिकांश वर्णन किया है वह नेत्र-मिलन से प्रारब्ध और रूप-सौन्दर्य से उद्दीप्त होकर मन के मिलने तक आगे बढ़ता है, वह प्रायः एकपक्षीय नहीं, तुल्योन्माद है; परन्तु घनानन्द में रूप प्रथम हेतु या मूल कारण है, नेत्र-मिलन वास्त-विक नहीं प्रत्युत काल्पनिक है, और एकपक्षीय होने के कारण इसमें मन की साध कभी पूरी नहीं होती। इसलिए विहारी के विपरीत घनानन्द का प्रेम सर्वत्र विरहोन्माद है, उसमें संयोग की बड़ी लिखी ही नहीं। चण्डीदास का प्रेम भी विरहोर्वर था, परन्तु यह उभयपक्ष में था इसलिए उसमें संयोग अवश्य है, यद्यपि संयोग का अभाव है; घना-नन्द में संयोग नहीं है—उसकी तनिक भी संभावना नहीं है—फिर भी संभोग की भूद कल्पना की गई है—

सोए हें अगनि अग समोए सु भोए धनन के रग निखौं करि ।
 केति कला रस आरस आ सब पान छे धनधानन धौं करि ।
 प मनसा मयि रागत पागत सागत अरनि जागत उथौं करि ।
 ऐसे सुमान विसाग निधान हो सोए जने कहि अपौरिय क्यों करि ॥

(सुमान हित, १३६)

बगडीदास के विरह में जो उन्मत्तीकरण का भाव था वह धनानन्द में न था बल्कि इनका विरह अनान्त से उद्दीप्त ही होना है उनमें नहीं, रति का, कल्पना में न जाने कि-उने स्थाना पर बगन है और तबमें कवि का मन रम गया है, 'केनि-बोविदा आन प्यारी' का एक रमणीय चित्र दलिय—

सहज उजारी रस जगमगी जान प्यारी
 रति ॥ रनौह आभा है न रोम रीस की ।
 भीजने बिहुर भीक धानन बिपुलि रहे
 कहा कहीं सोभा भाग भरे भात सीस की ।
 भीस भीस मधुन परोलि बधि कनि पारी
 केति सभ उपमा सतनि बिते सीस की ।
 मनी धनधानन निगार रस सा सेंवारी
 बिक भ विसोक्ति कहिन रजनीस की ।

(सुमान हित, १६६)

इन कवित्त के काव्य-गुण पर ध्यान नहीं की जा सकता परन्तु जिस धनानन्द को शीघ्रता से बाद मिसन नमाव न हुआ हो वे इस प्रकार सम्भोग सिद्धि धनन क्या करने लगे—यह विचारणीय है । यदि इस धनन को किसी अन्य नायिका का माना जाय तो धनानन्द के प्रति अभाव होगा क्योंकि फिर उन्माद प्रेम धनन में न रह सकेगा—यह समस्त काव्य व्यक्तिगत जो है । अतः इस धनन को अभीष्ट नायिका के विषय में कल्पना के उद्भूत समझना चाहिए ।

अगर कहा जा चुका है कि धनानन्द के काव्य का प्राण व्यक्तिगत अनुभूति तथा सहज उन्मत्त ह । बोधा ठाकुर आदि कवि भी इसी प्रकार के थे । इन्होंने किसी साहित्यिक प्रेरणा से काय रचना नहीं की प्रत्युत इनका हृदय व्यक्तिगत वेदना को सहन न कर सकने के कारण काव्य में प्रस्फुटित हो गया । इस वग के कवियों की सामान्य विशेषताएँ एकपक्षीय प्रेम तथा व्यक्तिगत वेदना की अभिव्यक्ति ही है, साथ ही स्वामी विरह कवचिन आशा और प्रायः भीष्म दाय तथा अश्रुतम भी ध्यान देने योग्य है । यह कहा जा चुका है कि धनानन्द ने अपने स्वामी विरह को काल्पनिक संयोग और संभोग से मत्त धनान का प्रयत्न किया है, रति के उदाहरण ऊपर दिये जा चुके हैं । कवि न इन कल्पनाओं को 'अभिलाषनि-प्यार' (सुमान हित, १३) नाम दिया है और

१ पाल्सी प्यार को निहारौ तुमहीं नीकें निहारौ,
 हाहा जनि टारौ याहि, बवारौ दूसरो न है ।

(सुमान हित, ७१)

इनका विस्तार 'रस-भारस' (सुजान-हित, १७), 'सौति' (वही, १६), 'उत्कण्ठा' (वही, २३), 'प्रतीक्षा' (वही, २७), 'हँसनि-तसनि' (वही, २८), 'रति-रंग' (वही, २६), 'रस की तरंग' (वही, ३२), 'आलिंगन' (वही, ३६), 'बंस की निकाई' (वही, ५६), 'रूप-मद' (वही, ८१), 'चारुचुरीनि' (वही, ११५), 'नवल सनेह' (वही, १५८) आदि अनेक रूपों तक किया है। शायद इन अभिलाषाओं में आशा के बीच भ्रमकते हो क्योंकि कई बार 'आगम-उमाह-चाह' (७७) से उनका मन कुछ उल्लसित-सा लगता है और वे ऐसा सोचते हैं कि अपनी रीति को निवाहने के लिए मिलन जरूर होगा—
कँ बिपरीति मिलौ घनआनन्द या बिधि आपनि रीति निवाहीं ।

(सुजान-हित, ८६)

आनन्द के घन प्रीति-साकौ न बिगारियँ ।

(वही, १२४)

वस्तुतः यह आशा दैन्य और अनुभव का ही प्रासंगिक परिणाम है। शायद ही किसी दूसरे प्रेमी ने इतना दीन बनकर अपने प्रेमपान को मनाया हो, चाहे उसके प्रेम में कच्चाई थी, चाहे वह बिल्कुल निराश हो चुका था। आपसों न चाहै, ताके बाप को चाहिये' कहने वालों को छोड़ दीजिये, हिन्दी का दूसरा ऐसा कौनसा कवि है जिसने हा-हा जाकर अपना मुँह मुखा दिया या पैरों पड़कर माथा घिस दिया हो, परन्तु अनानंद ऐसा प्रायः करते हैं जो उनकी दीनवशा फल फल है और उनके प्रेम का मापक भी है—

सँ सँ प्राण धारौं इक टक धारौं यी विचारौं,

हा-हा घनआनन्द निहारौं दीन की बस ।

(सुजान-हित, ६०)

हित-चायनि कबँ चित चाहत नै नित पायनि अपर तीस घसौं ।

(वही, ११०)

जिस गौरव से भगत कवि भगवान् के सामने अपने को दीन बताकर अपने दैन्य का वर्णन करते हैं वही विरही घनानन्द में है; लोक-साज का वास्तविक त्याग तो यही हुआ था, अन्य प्रेमी तो, लगता है, झूठ बोला करते थे। यह दैन्य लोक-समूह की दृष्टि से अव्यञ्जित हो परन्तु और वेदना का सूचक है। भगवान् के सम्मुख दीन बनने से आत्मा निस्तेज नहीं होती परन्तु किसी व्यक्ति के समक्ष इस सीढ़ी तक उतर आने से ज्योति बुझ सी जाती है। अतः नितान्त असह्य वेदना के बिना सिर पटकने के समान इस दैन्य की वशा सम्भव नहीं, इससे स्वाभिमान चूर-चूर हो जाता है और पीड़ा शान्त नहीं होती। घनानन्द के काव्य में साव पक्ष का धारकण यही पीड़ा है जो असमान्य मनोदशा से उद्भूत होने के कारण पाठक को ग्रहण कर लेती है।

और हुआ भी वही घनानन्द ने अपने हृदय को टूक-टूक कर दिया, परन्तु

१. भरि अंक निसंक हूँ भेटन कीं अभिलाष-अनेक-भरी छतिया १४२८।

२. ऐसे हियो-हित-पत्र पवित्र जु आन कया न कहूँ श्वरेदयो ।

सो घनआनन्द आन अजान सौं टूक कियो परि बाँधि न देख्यौ ॥

(सुजान-हित, २८२)

उनके प्रेम-गात्र न उसको पड़न की कभी परवाह नहीं की, व उमड़ गये, परन्तु भावन^१ बही घोर ही बसे रह, इनके हृदय में भाग्य^२ सम गई, होनी^३ अपने लगी, वे चुन हैं। स्वाभाविक भी है। जब प्रानन्द निजान्त एकपत्नीय धारण की ही प्रेम समझने लगे हा उसका घोर क्या परिपाक हो सकता था। मृदुर व्यक्ति पर प्राण देने जाने तो घनेका व्यक्ति हा मरने ह वट बेचारा किम-किम पर दया करके उनके मन को शांत करेगा? इन्हीं एकपत्नीय धारण सबका समझटा है, प्रेम नहीं, प्रेम हृदय का वह धारण है जो उमड़ पन में सम हो—धनुराग भावा में तुल्य नहीं हो सकता परन्तु दोनों पक्षों में अवश्य तुल्य होना चाहिये। घनाद को प्रब मानूम हुआ कि उनका प्रेम-गात्र तो निष्ठुर और निर्मोही है उस जैसा बिजबागपात्री कोई दूसरा नहीं हो सकता—

एक विसास की टेंक गहाय बहा वस जो उर घोर हो ठानो ॥६॥

रस प्याय के ब्याय बड़ाय क सास विसास म या विष घोरिय जू ॥१८॥

अधिक अधिक तें सुमान रीति रावरी है ॥२४॥

परतोति व कीनी अनोनि महा विष बीनी दिशाय मिटास डरी ॥

इन काहू सों मेन रह्यो न कछू, उत लंभ-सी छूँ सब बात डरी ॥२४६॥

सुन्हें पाय अजु हम खोयो मर हम खोय बही गुम पायी बहा ॥२२॥

इस एकरशीय धारण का अवमान सत्कार के प्रति व्यथना में हुआ। प्रेम कभी नहीं करना चाहिए इसमें प्रानन्द कम और विपत्ति अधिक है, जो भाग्य में निजा होता है बही मितता है, उनमें दुःख दिया और सुख पाया परन्तु हमने अपना वित्त सौंर दिया फिर भी विन्ता पन्न पड़ी हमारा जोइन व्यव है, ईश्वर मनुष्य को चाहे जो कष्ट दे परन्तु किसी निर्मोही से उसका प्रेम न करावे। इस प्रकार के उपकार प्रेम की अवस्थिति में व्यक्त विषय गये हैं—

(१) वेह बहे न रही सुधि गह की, भूति ॥ नेह को नाव न लीज ॥३७॥

(२) गुन बंध, कुल छूँ, आधो व उवेग लूँ,

उन मुर, इत दूँ प्रानन्द विपत्ति है ॥२१॥

(३) बीन बीन बाग की परेखो उर धानिय हो,

जान प्यारे क सें विधि भरु टारियत है ॥१२६॥

(४) दुख व सुख पावन हो तुम सी, वित के घरये हम वित लही ॥१३१॥

(५) हे घन प्रानन्द सोच महा भरियो अनमोच बिना जिय जीवो ॥१४८॥

(६) दिनन की फेर मोहि, तुम मन फेरि डारयो ॥२२४॥

(७) प्रान मरेंगे, भरेंगे दिया, व अमोही सों काहू को मोह न लागी ॥२८४॥

१ रावरी बसाय तो बसाय न उज्जरिय । (वही २१८)

२ उज्जरनि बसा है हमारी खलिपानि देनी,

सुबस सुदेस जहाँ भावते बसात हो । (वही, २१७)

३ उर धानि लागे । (वही २०६)

४ होरी-सी हमारे हिये लागिय रहति है । (वही, २१६)

निराशा के ये वाक्य हृदय की उर्जस्वता के चोतक हैं। झूठी आशा, निराधार विश्वास, पयासम्भव प्रयत्न और दयनीय दैन्य के अनन्तर असफलता से पुरस्कृत होने पर हृदय में खीझ, अश्रद्धा और भाग्यवाद के इस भावों का आ जाना स्वाभाविक ही है। घनानन्द में इनकी संख्या अपार है और इनका आकर्षण भी निर्विवाद है—

जहाँ विरहाग्नि में करों हों फुकार कासों

वई ययो तू ॥ निरदई और हरि रे ॥२६५॥

हाय वई यह कोन भई गति प्रीति घिटे हू मिटै न परेखौ ॥३०४॥

कब आय ही औरर जानि सुखन यहीर लों यंस तो जाति लदी ॥३४६॥

तुम ही तिहि साखि सुनौ घनब्रानन्द प्यार निगोई की पीर दुरी ॥३८४॥

यह तो सुधि भूलि गयो बिछुरें कबहुं सुधि भूलि न भीत लई ॥४६२॥

एक वास बसे सदा बालम विसासो, पं न

भई क्यों चिन्हारि कहुं हमें तुम्हें हाय हाय ॥४६८॥

इस हाय-हाय में जो कससा है वह खीझ का परिहास करने वालों को भी पिघला सकती है। यदि निष्कुर प्रेम-पात्र भी इसको सुन लेता तो वह भी दयाग्न हो जाता। परन्तु भाग्यवादी होते-होते घनानन्द व्यक्तिगत असफलता को दैव की इच्छा समझने लगे; महीं से उनकी सम्प्रदाय में धोखा प्रारम्भ होती है—

दीरि दीरि वासयो पै कके न जड़ दीरनि तैं,

गति भूलें मन की न दुरी कछू तोतैं रे ।

तातैं और दीनै चाहि, सुधि लीजें मोवब्रम,

ब्रूमियं न बिदरघो अनाथ तोहि होतैं रे ॥

हाय हाय रे अमोही हरि के कहत हा हा,

आय बनी अब हूँ है वही रखी जो तैं रे ।

आस-विसवास ई असाधन हू साधि ले न,

साधन कृपा है और कहा सधे मोतैं रे ॥

(कृपाकन्द, ६२)

इस दोहा से पूर्व घनानन्द के प्रेम पर कुछ और विचार कर लेना चाहिये। यह कहा जा चुका है कि के प्रेम को कोसते हुए अपनी खीझ प्रकट कर रहे थे। प्रेम बुरा होता है, इसमें श्वास नहीं है, इसमें निर्दयी जीत जाता है, दीन मारा जाता है आदि उद्गार शृंगार काल की अपनी विशेषता और तत्कालीन जीवन की असरता के चोतक हैं। इनका उद्गम प्रेमपात्र को निष्कुर, वषिक आदि बिबेकशी से सम्बोधित करने में है। परन्तु पीछे घनानन्द को पता लगा कि प्रेम तो वास्तविक और सत्य है, जो निष्कुर है वह प्रेम के स्पर्श से शून्य होने के कारण; प्रेम को उसके कारण बुरा नहीं कहा जा सकता, वह बुरा है क्योंकि वह प्रेम के धर्म को नहीं जानता। प्रेम का विरह सामान्य व्यक्ति का काम भी नहीं है, इसके लिए तो हृदय अत्यन्त खुद, पवित्र, सरल एवं निष्कपट होना चाहिए, हमने यह भूल की कि शरीर का ऐसी समूल्य वस्तु का अधिकारी सम्भूति रहे। घनानन्द के ये विचार उद्देगजनित नहीं हैं, इनमें प्रेम से

भागने की प्रवृत्ति नहीं प्रवृत्त उसका ध्यात्मसाधन कर लेने का भाव है—

- (ब) धनि मृषो सनेह को मारग है जहाँ नेकु सवानप बाँध नहीं ।
तहाँ ताँधे धन तबि आनुनपो भञ्जक बपटी जे निगोह नहीं ।
धनप्रानन्द प्यारे सुमान मुनो इन एव तेँ दूमरो धाँह नहीं ।
तुम बीन पौ पाटी पढ़े हो सत्ता धन सेहु वं देहु छटाँक नहीं ॥२६॥

- (स) प्रेम-नेम हित चतुरई, अ न विचारत नेकु मन ।
सपनेहुँ म दिनदिवै, छिन निन दिग ध्यान-रूपन ॥२७॥

क्याकि यह प्रेम एव सामान्य भाव नहीं रहा प्रवृत्त 'प्रेम पाम' बन गया है, यह धान्यवामी 'जानराय' का प्रेम है जिसको 'रंगोली प्रीति' कहा जाता है। इसमें विशेष और स्वागत होना ही एवम है चण्डीदास की साधना क ममान हा। उदाहरण देखिये—

- (ब) जल-यल-ज्यापी मवा धनरजामी उबार,
जगन म नाँवें जानराय रह्यो परि रे ॥२८॥

- (स) ज्ञान हूँ तेँ जाने जाकी पदवी परम ऊँची,
रस उपजाव ताम भीगी भोग जान सब ।

ज्ञान धनप्रानन्द धनोली यह प्रेम-पाम,
भूये तेँ जलन, रहें सुधि के चरित ॥२९॥

आलोचना न माना है कि धनानन्द की कविता 'जग की कविताई' से बहुत ऊँची है, इसको वही मधुसूदन सत्रता है जिसके हृदय नेत्र में स्नेह रमिन् हो। कवि-चित् इसलिए कवि ने यह धारणा की थी कि दूसरसोय समस्त सायास कविता करत ह परन्तु मेरी कविता 'तस्मिन्' है और इसीलिए मुझे उच्च स्थान प्रदान कर दी है। इन कविता की मरका पर रचित और साहित्यिक दोना रीति चुके हैं। हमने ऊपर बताया था कि इस रीति का मुख्य आधार तो उस काव्य की व्यक्तित्वता है यह इतना एकांगी है कि धनुमन्त्र त्रय यथाय वेदना को सहज चरित स अभिप्रेषण करत ही पाठक की मसीमून कर लेता है। रीतिबद्ध कवि बिहायी आदि की अपना व्यक्तिगत वेदना को स्वयं-रस स समृद्ध करने जाने सभी कवि अधिक हृदयमयी सगते हैं। धनानन्द व सी-र में हम अनावन करणा को प्रथम स्थान मिलना चाहिए। दूसरा स्थान शाली गठ चमकार का है। धनानन्द का ससार का कुछ धनुमन्त्र प्राप्त था, यद्यपि उहाने उस समस्त का उपयोग नहीं किया, परन्तु उसमें से किञ्चिद को अप्रस्तुत सामग्री व रूप में स्थान दिया है। यह दुहराना भाव-पक है कि धनानन्द में इतनी कम अप्रस्तुत सामग्री का उपयोग है कि उसके आधार पर निबाने गय निष्पत्ति

- १ नीरस रचन बजाय रंगोली प्रीति सुरस पागोने । (क्याच-२)
- २ चाह के रस में भीखी हिषो बिहारे मिलें प्रीतिम सारि न मानें ॥
- ३ जग की कविताई के धोखे रह हूँ प्रवीनन की मनि जानि जहाँ । (प्रगति)
- ४ मधुसूदन, कविता, धनप्रानन्द की हिंदी प्रीतिम नेह को पौर तकरी । (वही)
- ५ लोग ह तानि कवित्त बनावन, मोहि छी मेरे कवित्त बनावत ॥२२॥ (मुमान हित)

निर्भ्रान्त नहीं रह सकते; इस सीमा पर हम ऊपर विचार कर चुके हैं। अस्तु, यह यत्किञ्चित् सामग्री उस जीवन से आई है जो पाठक का सुपरिचित, परन्तु साहित्य में सुप्रचलित नहीं, है। फिर भी इस सामग्री की तुलना कबीर की सामग्री से नहीं हो सकती। कबीर का समाज उन पिछड़े हुए लोगों का था जो चाकी-चूल्हे या शिवनोदर की चर्चा में ही गदगद रहते हैं इसलिए उनके गुरु कबीरदास अपने उपदेशों में उसी अग्रस्तुत सामग्री को रख सके। इसके विपरीत बनानन्द का समाज बुद्धि-वैभव में श्रेष्ठ था और उसका प्रसार बहुमुखी था, अतः कवि ने मनेक क्षेत्रों से उस सामग्री का सहज चयन किया है, यह परम्परागत नहीं मौखिक है, सायास नहीं सहज है। बनानन्द की यही विशेषता है कि कम-से-कम सामग्री से अधिक-से-अधिक लाभ उन्होंने उठाया है; उनका चुनाव अत्यन्त मार्मिक तथा उपयुक्त है। ऐसा लगता है कि यह सामग्री भी उतनी सहज है जितनी कि अनुमूल वेदना की अभिव्यक्ति। उदाहरण से अधिक स्पष्ट हो सकेगा—

(क) बिरह-समीर की झकोरनि झमीर, नेह-

नीर भीजयो जीय सज गुड़ी लौ उड़्यो रहै ।४६।

(ख) बेरमी घट आय अंतराय-पटनि-पट प,

ता भवि जगारे प्यारे फानुस के दीप है ।६४।

(ग) और जे सबाह घनप्रामन्द विचारै कीन,

विरह-विषम-जुर जीयो कखो लगै ।१२८।

(घ) उत ऊतर-पाँय लगै मिहँदी सु कहा लगि धीरज हाथ रहै ।१४०।

(ङ) देखिदं दसा असाध अँखियाँ निपेटिनि की,

भसमो बिषा प निति लंघन करति है ।१७६।

(च) गए उड़ि सुरत पखेरु लौ सकल सुख,

परयो आय औचक वियोग बरी खेल सो ।१६४।

(छ) कई दिवें रहीने कहाँ लौ बहुरायबे की,

फयहँ लौ मेरिये पुकार काल खोलिहै ।२८६।

(ज) कब आयही औसर जानि सुवानि बहीर लौ बँस लौ जाति लदी ।३४६।

यह सिद्धान्त है कि भीगने पर वस्तु भारी हो जाती है अतः उड़ नहीं सकती, परन्तु जीव ज्यों-ज्यों प्रेम में भीगकर भारी होता है त्यों-त्यों वह पतंग के समान उड़ता रहता है—यह अजीब विरोधाभास है, जिसका प्रत्यक्ष सबको होता है। प्रियतम उस दीपक के समान है जो काँच के पात्र से ढँका हो, इस वर्तन पर आप जितने पदें डालेंगे उतनी ही ज्योति एकजीभूत हो जायगी, अतः दीपक अधिक चमकेगा, बिज्जों के परिवृत्त शरीर में प्रियतम भी इसी प्रकार ज्योतिर्मान् रहते हैं। विषम पथर में मुख का स्वाद विकृत हो जाता है, यहाँ तक कि पानी (जीवन) भी कटुवा लगने लगता है, विरह-ज्वर में भी जीवन कटुवा लगता है—‘जीवन’ शब्द पर ध्यान से उचित में दोहरा चमत्कार आ गया है। जिसके पैंरो में अँहरी लगी हो वह चलने-फिरने क्यों लगा, प्रेमपाग का उत्तर भी प्रेमी तक चलकर नहीं आ सकता, शायद उसने भी मोहदी

सगा ली है—मैंहूँ तो 'य' और विज्ञान दोनों का समवेत संगे देती है और मध्यमान का एक सामान्य प्रमाण भी थी। और कष्ट में यदि व्यक्ति सघन करे तो उसके शरीर को सुराब कहाँ से पहुँचेगी? नेत्रों की भी ऐसी ही प्रसाध्य दशा है। यदि खेत में प्रायः एक डेला फेंक दें तो जितने पानी होंगे वे भयभीत होकर उड़ जावेंगे, वियोग ऐसा ही उपलब्ध है जिससे गिरते ही सुख रूपी पानी सुरन्त उड़ जाना है। अंग्रेजी में 'हीमर' और 'लिमिन' दो शब्द हैं परन्तु हिन्दी में 'मुनना' और 'ध्यान से मुनना' होता है, एक व्यक्ति मुनना है फिर भी नहीं सुनता, वह कहता जाता है कि क्या धापा के बान में रुई लगी है। प्रायः टानमट्टल करनेवाला व्यक्ति सुनकर भी धनमुनी बर देता है—इसी को 'सहराना' कहते हैं। धनानन्द ने सहराने को ही बान की रुई माना है। प्रतीतिमानुल विरही को एक ही अक्षरमोक्ष है कि धायु सीमित परन्तु प्रतीति निरवधि है, न जाने कब अनिजारा अपना टोह साद करके चल देगा और सब मन की एकमात्र प्रवृत्त अभिनाया मन में ही रह जायगी, मर की गोरी ने धन में प्रियाम के पास एक ही सन्देश भेजा था - 'ना जान कब छूट जायगी प्रान, रहे जिय साथी' धनानन्द भी अपने प्रमोक्ष को छोड़नी हुई वयस का ध्यान दिलाते हैं।

इस प्रस्तुत याजना के उदाहरण अक्षय नहीं हैं परन्तु क्षेत्र अनेक हैं, जिनके आधार पर कोई भी कवि के जीवन और उन उन क्षेत्रों के क्षेत्र की समझना नहीं की जा सकती। परन्तु ध्यान देना होगा कि इस याजना में रूपाकार का कोई सादृश्य नहीं दृष्टिगम्य होता, केवल गुण साम्य है वह भी विद्यमान गुण के आधार पर नहीं, प्रत्युत प्रियावर्तिता या फन को ध्यान में रखकर। प्रस्तुत और प्रस्तुत में से एक मूल है तो दूसरा प्रायः अमूर्त, वहीं मानवीकरण है तो वहीं स्नेह का आधार। जीव और पत्त, अक्षय और पद पत्नी और सुल, वियोग और पश्यर, नपाग और बहिष्पाना, तथा बहीर और वयस के प्रस्तुत प्रस्तुत भाव अनेक प्रगतिशील कवियों के अनुकरणीय हैं। जब धार्मिक सघन करती हैं या हवताल कर देती हैं तो उनके ये ध्यापार उस समय के समाज का कुछ संकेत देने के साथ-साथ नेत्रों की व्यक्तित्व भी तो प्रदान करते हैं। उत्तर के चरणों में मैंहूँ लगने से पूर्व उत्तर को एक व्यक्ति बनना पड़ेगा, तक्षण या तक्षी। प्रस्तुतों के सम्बन्ध में दूसरी बात यह है कि ये उच्छल क्षण प्रयाग न हाकर अथ विशेष की व्यवस्था के लिए प्रयुक्त हुए हैं। जीव को पठन मानते ही विहार का वह दोहा याद आ जाता है जिसमें 'उठो जाति कितक गुडी, तऊ उदायक हाथ' कहा गया है—पठन का नाच तो उस पर निभर है जिसके हाथ में उसकी रस्सी है। उत्तर के चरणों में मैंहूँ लगने से उत्तर के आश्रय निष्ठुर प्रिय के भग भग पर भगवाण लग गया, जो उसको सुन्दर एवं सुकुमार के साथ-साथ मानवान् भी सिद्ध कर देता है—ऐसी है अदा उनकी। वियोग और डेल में विज्ञान साम्य है, दोनों झूठेवाले शोषक तथा अशेषनीय हैं। क्वा में रुई देना अपने प्राप में स्वयं भिन्नता या बहिष्पाना है—हय सुनकर भी नहीं सुनते, यह सूक्ष्म प्रयत्न है, और मान में रुई लगा लेते हैं, यह स्थूल प्रयत्न है। धनानन्द की यह प्रस्तुत-याजना प्रस्तुत सहज प्रति सराहनीय है।

पतानन्द की अप्रस्तुत योजना श्लेष और विरोध के कंठों पर हाथ रखकर उचक रही है, इसलिए वह जितनी है उससे अधिक ऊँची दिखाई पड़ती है। ऊपर जिन उदाहरणों का विदलेपरण किया गया था उनमें से एक उदाहरण विरह रूपी विषम-ज्वर के कारण जीवन का स्वाद कटु बना रहा था; विषम-ज्वर में पानी कटुवा लगता है, यह अनुभव-सिद्ध है; और विरह से जीवन में कटुता या जाती है, इसे भ्रूषतभोगी जानते हैं; कवि ने श्लिष्ट शब्द के प्रयोग से जो रूपक बनाया है वह प्रमूल्य है। पानी से सब भोग जाते हैं और स्नेह में भी सिंचन की सामर्थ्य है, 'भीष्मों' का एक अर्थ अभिधा से और दूसरा लक्षणा से लिया जायगा। 'कान खोलना' एक मुहावरा है, और खड़े हट जाने पर स्वयं ही कान खुल जाते हैं; एक अर्थ लक्षणा शक्ति से धामा है और दूसरा अभिधा से।

प्रेम एक विषम बता है, यह सबसे बुरी भी है और सबसे अच्छी भी; जो मिटना चाहता है उसके लिए प्रेम के समान कोई दूसरी बेबी नहीं; और जो लाभ-हानि का हितान-कितान रखता है, उसे इस मार्ग पर भूलकर भी कदम न रखना चाहिए। इसीलिए प्रेमी भरकर भरमर होता है, सर्वस्व छोड़कर जीवन का फल प्राप्त करता है। प्रेमियों ने इन विरोधी भावों को बड़ी चतुर्वर्णिकी उक्तियों द्वारा अभिव्यक्त किया है। पतानन्द इस क्षेत्र में भी सजातीयों से घागे हैं, विषमता की उनकी विरोधार्थिणी उक्तियाँ बड़ी रमणीय हैं—

(क) अघरज ज्ञानि उधरे हूँ लाभ सों उके ॥२६॥

(ख) तब हार पहार से लागत है, अब ज्ञानि की बीच पहार परे ॥२६॥

(ग) नेह-मीर भीषणी जीव, तऊ गुड़ी सों उड़्यी रहै ॥४६॥

(घ) गुन बँधै, कुल छूटै, भापौ दै उदेग लूटै,

उत झुरै, इत दूटै, आनंद विपति है ॥४६॥

(ङ) बरस बरस रिनु मैं धिरि कैं, नित ही प्रीतिपाँ उधरी बरसै ॥७५॥

(च) मोहि तो बियोग हूँ मैं दीसत समीप हो ॥६४॥

(छ) बीली दसा ही सों मेरी बति लीनी कसि है ॥१०६॥

(ज) कुल दँ सुख पावत हो तुम तो, चित के अरपैं हम चित लही ॥१३१॥

(झ) तुम कौन थीं पावी पड़े हो लला मन सेहूँ पैं देहु छटाँक नहीं ॥२६७॥

इन विरोधी में शब्द-चमत्कार कम परन्तु उक्ति-चमत्कार अधिक है। समीप में हार का फासिला भी पहाड़ का-सा व्यवधान लगता था, परन्तु अब वस्तुतः हमारे सुम्हारे बीच में पहाड़ आ गये हैं। बादल शत्रु-विशेष में ही धिरकर बरसते हैं, परन्तु नेत्र नित्य ही तथा उधरकर बरसते हैं—इस उक्ति में 'निसिबिन बरसत नैन हमारे' का भाव अधिक चमत्कार से वर्णित है। यद्यपि बियोग है फिर भी तुम हर समय मुझकी अपने समीप ही लगते हो—इसमें 'राधा भेलि मण्डाई रे' का सहृदय भाव नहीं है, फिर भी चमत्कार है। वे कुछ बीले दिखाई पड़े और इसीलिए मेरे मन को अक्षर से चले—चमत्कार मुहावरे का है। विनिमय की विषमता दुःख देकर सुख पाने तथा चित देकर चिन्ता के धादान-प्रदान में है। मन लेकर छटाँक भी न लौटाना बेईमानी है, परन्तु

सगा सी है—मेंहदी सौन्दर्य और विनास दोनों का समवेत मनेत्र देती है और मध्यकाल का एक गामाय प्रसाधन भी थी। और कष्ट में यदि व्यक्ति सघन करे तो उसने शरीर को सुराज कहाँ से पहुँचेगी ? नेत्रों की भी ऐसी ही प्रसाध्य दशा है। यदि सत में प्राय एव देता फेंक दें तो जितने पक्षी होंगे वे मयभीत होकर उड़ जावेंगे, वियोग ऐसा ही उपम है जिसके मिरते ही सुख स्त्री पक्षी मुरन्त उड़ जाने है। अयेजी में 'होमर' और 'तिसिन' दो शब्द हैं परन्तु हिन्दी में 'सुनना' और 'ध्यान से सुनना' होता है, एव व्यक्ति सुनना है फिर भी नहीं सुनता, सब कहा जाता है कि क्या आपसे कान में रुई लगी है प्राय टासमटूत करतेवाला व्यक्ति सुनकर भी अनगुनी कर देता है—इसी को 'बहराना' कहते हैं, घनानन्द ने बहराने को ही कान की रुई माना है। प्रतीक्षाकुल विरही को भी ही प्रकरोच है कि प्राय सीमित परन्तु प्रतीक्षा निरवधि है, न जान बूझ बनिजारा अपना टांड साद करने चल देता और तब मन की एकमात्र अनुत्त प्रभिलापा मन में ही रह जायगी सुर की गोरी ने घन में प्रियमम के पास एक ही सन्तान भजा या 'ना जान बूझ छूट जायगी प्रान, रहे जिय साधी' घनानन्द भी अपने प्रमपात्र को छीननी हुई वयस का ध्यान दिमाते हैं।

इस अप्रस्तुत योजना के उदाहरण असंख्य नहीं हैं परन्तु क्षेत्र घनेक हैं, जिनके आधार पर कोई भी कवि के जीवन और उन उन क्षेत्रों के नैकट्य की समा-धना नहीं की जा सकती। परन्तु ध्यान देना होगा कि इस योजना में लगाकार का कोई सादृश्य नहीं दृष्टिगत होता, केवल गुण-साम्य है वह भी विद्यमान गुण के आधार पर नहीं, प्रत्युत क्रियावसिति या फल को ध्यान में रखकर। प्रस्तुत और अप्रस्तुत में से एक भूत है तो दूसरा प्राय भ्रमूत, कहीं मानवीकरण है तो कहीं श्लेष का आधार। जीव और पत्त, अन्तराय और पठ, पक्षी और सुख, वियोग और पत्तर, कपास और बहिष्पना, तथा बहीर और वयस के अप्रस्तुत प्रस्तुत भाव अनेक प्रगतिशील कवियों के अनुकरणीय हैं। जय घाँमें सघन करती है या हड़ताल कर देती है तो उनके ये व्यापार उक्त समय के उमान का कुछ संकेत देने के साथ-साथ नेत्रों को व्यक्तित्व भी तो प्रदान करते हैं। उत्तर के बरखों में मेंहदी लगने से पूव उत्तर को एक व्यक्ति बनता पड़ेगा तरण या नरणी। अप्रस्तुतों के सम्बन्ध में दूसरी बात यह है कि ये उच्छल सल प्रयोग न होकर अथ विशेष की व्यञ्जना के लिए प्रयुक्त हुए हैं। जीव को पतंग मानते ही विहारा का वह दोहा याद आ जाता है जिसमें 'उड़ी जानि कित्तु गुडी तऊ उदायक हाय' कहा गया है—पतंग का नाच तो उस पर निर्भर है जिसके हाथ में उड़ने की रस्ती है। उत्तर के बरखों में मेंहदी लगने में उत्तर के आश्रय निष्ठुर प्रिय के भग भग पर भगराग लग गया, जो उसको मुन्दर एव सुकुमार के साथ-साथ मानवान् भी मिट कर देता है—ऐसी है अदा उनकी। वियोग और डेल में कितना साम्य है दोनों झूलनेवाले घोषक तथा असेवनीय है। कान में रुई देना अपने प्राय में स्वयं मिचाना या बहिष्पना है—हम सुनकर भी नहीं सुनते, यह पृथक् प्रयत्न है, और कान में रुई लगा लेने ह, यह स्पष्ट प्रयत्न है। घनानन्द की यह अप्रस्तुत-योजना वस्तुतः सहज प्रति सराहनीय है।

धनानन्द की अप्रस्तुत योजना श्लेष और विरोध के कंधों पर हाथ रखकर उचक रही है, इसलिए वह जितनी है उससे अधिक ऊँची दिखाई पड़ती है। ऊपर जिन उदाहरणों का विश्लेषण किया गया था उनमें से एक उदाहरण विरह रूपी विषम-ज्वर के कारण जीवन का स्वाद कटु बता रहा था; विषम-ज्वर में पानी कड़वा लगता है, यह अनुभव-सिद्ध है; और विरह से जीवन में कटुता आ जाती है, इसे भुक्तभोगी जानते हैं; कवि ने द्रिष्ट शब्द के प्रयोग से जो रूपक बनाया है वह अमूल्य है। पानी से सब भोग जाते हैं और स्नेह में भी सिंचन की सामर्थ्य है, 'भीज्यो' का एक अर्थ अभिधा से और दूसरा लक्षणा से लिया जायगा। 'कान खोलना' एक मुहावरा है, और कई हट जाने पर स्वयं ही कान खुल जाते हैं; एक अर्थ लक्षणा छिपित से आया है और दूसरा अभिधा से।

प्रेम एक विषम दशा है, यह सबसे बुरी भी है और सबसे अच्छी भी; जो मिटमा चाहता है उसके लिए प्रेम के समान कोई दूसरी वेदी नहीं; और जो लाभ-हानि का हिसाब-किताब रखता है, उसे इस मार्ग पर भूलकर भी कदम न रखना चाहिए। इसीलिए प्रेमी मरकर अमर होता है, सर्वस्व छोड़कर जीवन का फल प्राप्त करता है। प्रेमियों ने इन विरोधी भावों को बड़ी चमत्कारिणी कस्तियों द्वारा अभिव्यक्त किया है। धनानन्द इस क्षेत्र में भी सजातीयों से आगे हैं, विषमता की उनकी विरोधनभिरणी उक्तियाँ बड़ी रमणीय हैं—

(क) अचरज खानि उधरे हूँ ताज सों डके ॥२६॥

(ख) तब हार पहार से लागत है, अब भानि की बीच पहार परे ॥३६॥

(ग) नेह-नीर भीज्यो जीव, तऊ गुड़ी लौ उड़्यो रहै ॥४२॥

(घ) गुन बंधे, कुल छूटे, भाषी दै उदेग सूटे,

उठ जुरै, इत दूटै, भानेव विपति है ॥५१॥

(ङ) बबरा बरसै रितु में घिरि कैं, नित ही भेलियाँ उधरी बरसै ॥७८॥

(च) मोहि तो विपोग हूँ मैं दीखत समीप ही ॥६४॥

(छ) डीली दसा ही लौ मेरी मति लीनी कसि है ॥१०६॥

(ज) दुख दै सुख पावत ही तुम तो, चित के अरपें हय चित लही ॥१३१॥

(झ) तुम कौन थीं पाटी पड़े ही लसा मन लेहु पैं देहु छटाँक नहीं ॥२६७॥

इन विरोधी में शब्द-चमत्कार कम परन्तु उचित-चमत्कार अधिक है। संयोग में हार का फासिला भी पहार का-सा व्यवधान लगता था, परन्तु अब अस्तुतः हमारे तुम्हारे बीच में पहार आ गये हैं। बादल ऋतु-विशेष में ही घिरकर बरसते हैं, परन्तु नेत्र गिर्य ही तथा उधरकर बरसते हैं—इस उक्ति में 'निसिद्धि बरसत नैन हमारे' का भाव अधिक चमत्कार से धसित है। यद्यपि वियोग है फिर भी तुम हर समय मुझको अपने समीप ही लगते हो—इसमें 'राधा भेलि मघाई रे' का गहरा भाव नहीं है, फिर भी चमत्कार है। वे कुछ डीले दिखाई पड़े और इसीलिए मेरे मन को कसंगर ले चले—चमत्कार मुहाविरा का है। विनिमय की विषमता दुःख देकर सुख पाने तथा चित देकर के आदान-प्रदान में है। मन लेकर छटाँक भी न लौटाना बेईमानी है, परन्तु

‘मन’ का स्तिष्ठाय तथा ‘छटा’ का छटा + छाड़ धव निवलने से पाठक चमत्कृत हो उठता है। यद्यपि इस प्रकार के कतिपय चमत्कार सहज नहीं माने जा सकते, फिर भी उनके सौन्दर्य को धम-साध्य भी नहीं धारिणि किया जा सकता। ये चमत्कार पनानन्द की ‘कविताई’ का प्राण हैं।

पूर्वाश के जीवन में पनानन्द ने जो रचना की उसमें वेदना के साथ-साथ चमत्कार भी पर्याप्त है। परन्तु समस्त प्रयत्न सहज-सा ही लगता है—धम-धम वह मौलिक अवयव है। कवि की रीम न उसकी वृत्तियों को धातुमुखी कर दिया। और जहाँ जहाँ उसकी दृष्टि पड़ी वहीं गहराई तक पहुँची। ‘सृजान हित’ इसी प्रकार की कविता का सग्रह है। इसमें कही कही गीत है तो कहीं मन बहलाने का प्रयत्न। ऐसा लगता है कि पनानन्द एकान्त में बैठ हुए मानो विषम परिस्थिति पर सोचन रहते थे, ससार से धीरे छिन्नकर उठाने विषम-मागर में मोने पर मोने लामे और अंत में प्रमूल्य उबिन रतन निवालकर वे तिनार से लग। उनसे इस जीवन में जो अनिवाय साधना हो गई वह सरस्वती की भीला का भवत करती रही। जीवन की विषमता के समान ही उनके इस काव्य में प्रयुक्त तथा धप्रस्तुत की भी विषमता है, जो उसको चित्र विचित्र सौन्दर्य प्रदान करती है।

अपने साहित्यिक जीवन के उत्तरार्ध में पनानन्द ने जो कविता लिखी उसका स्वर बदल गया और इसीलिए उसका स्वरूप भी भिन्न कोटि का है। कविने चिरकाल पर्यन्त सन्तप्त मन से क्रन्दन करके अब भगवान् की धरण ले ली और अपने दुःख को विस्तार देकर उसके निवारण की प्रार्थना भगवान् से करने लगा। उसका विश्वास है कि ससार में भटकने से कोई लाभ नहीं, जो कुछ दिला वह भगवान् का विनये दान था, इसलिए उसकी कृपा का भवतम्ब ही विकल मन को शांति दे सकता है—

बीरि-बीरि पाकयी प धके न जइ बीरनि तें
गति भूल मन की न कुरी कछू तोत रे।
तान ठोर दोम पाहि, मुधि लोख भोदधन,
भूमिय न बिहरषो घनाप तोहि होत रे।
हाय हाय रे भमोहा हारि क बहुत हा हा,
आप वनी अब हूँ है यही रघी जो ॥ रे।
आन बिसबात है असाधन हूँ साधि स न,
साधन कृपा है और बहा सप मोन रे।

(कृपाकन्द, ६२)

अब कृपा पर इतना विश्वास जम गया अब ससार की समस्त वस्तुएँ व्यर्थ दिखाई पड़ने लगीं, जिसकी धप्रभूय पदार्थ भित्त सकता है वह साधारण धरतुओं का भोग क्यों करेगा—

कीके सबाह परे सब हो अब ऐसे कछू रमयान कृपा की।
गीरत मानि बहै न सहै गति मोहि मिन्धी सनमान कृपा की।

रीभनि सै भिजयो हियरा घनआनंद स्याम-सुखान-कृपा को ।

मोल लियो बिन मोल, अमोल है प्रेम-पदारव-दान कृपा को ।

(कृपाकन्द, ३)

जिसकी कृपा से असम्भव वस्तुएँ भी सम्भव हो जाती हैं, उससे कुछ भी याचना की जा सकती है, परन्तु यदि माँगना है तो सामान्य वस्तुएँ क्यों, फिर कृपा-मात्र की ही याचना करनी चाहिए । इसलिए घनानन्द ने उद्वेग के स्थान पर शान्ति, व्याकुलता के स्थान पर विश्वास और हाय-हाय के स्थान पर प्रार्थना को अपने मन में स्थान दिया; सामान्य रूप के स्थान पर वे अनन्त स्वरशि पर रीझे और प्रेमी के रूप में ग्रामन्द-धन के लिए तुष्टि चतक बन गये । यहाँ उनका तीसरा जन्म मानो हो गया ।

विचारधारा में ऐसा सर्वांगीण परिवर्तन आ जाने से घनानन्द बिल्कुल बदल गये; अब वे प्रेमी नहीं भक्त थे; वे साहित्यिक न रहे, साधक बन गये; उन्होंने परिस्थितियों से समझौता कर लिया और दुर्भाग्य को सौभाग्य समझने लगे । अब घनानन्द का समय और शक्ति क्रन्दन के स्थान पर गुण-कीर्तन या लीला-गान में उपयुक्त होने लगे । कविता अब भी होती थी परन्तु सहज बेचना के स्थान पर आरोपित विरह की; उपासक अब भी विद्ये जाते थे परन्तु प्रेम-पात्र को नहीं 'सलोने ब्याम' को; व्यास अब भी थी परन्तु भौतिक प्रेम की नहीं इष्टदेव की कृपा की; अमिलापाएँ अब भी उद्दीप्त रहती थीं परन्तु रति-केलि की नहीं, रास-लीला की । घनानन्द का यह काव्य अपेक्षाकृत हीन कोटि का है; इसमें कलक विस्तृत हो गया है, यतः गहराई में कमी का अनुभव होता है; इसके उद्गार सहज नहीं साम्प्रदायिक हैं । कला की दृष्टि से इसमें वैविध्य तो मिलता है परन्तु उत्कर्ष नहीं; घनानन्द में उत्तुंगता के स्थान पर विरार आ गया है, उनकी उन्नति ऊर्ध्वमुखी नहीं पश्चोन्मुखी है ।

इस परिवर्तन का सबसे स्पष्ट तथा महत्वपूर्ण रूप तो विचारधारा में भ्रमक रहा है—प्रेम के स्थान पर लीला-गान, मजाजी के बदले हकीकी । परन्तु कला में भी इसके संकेत स्पष्टतर हैं; यहाँ तक कि दोनों कविताएँ एक ही घनानन्द की हैं—इसमें सन्देह होने लगता है । कविता और सर्वयो के स्थान पर कहीं पद, कहीं राग, कहीं चौपाइयाँ आ गई हैं । ब्रजभाषा छूट-सी गई और पंजाबी, खड़ी बोली और उर्दू सुलग माध्यम दिखाई देने लगते हैं । इस वैविध्य में तारत्व है शम्भीय नहीं । ऐसा लगता है कि कवि स्वानुभूति के स्थान पर प्रचार को अहंसा मानकर चला है । साहित्यिक उत्कर्ष के स्थान पर लोकोपयोगी नीरस आवृत्तियाँ मन को खिन्न कर देती हैं । स्तुतिपरक रचनाएँ उद्धार भन्ने ही कर दें, पाठक को आनन्दित नहीं कर पाती । चिराचरित सामग्री का परम्परायुक्त उपयोग प्रतिभा को कुण्ठित कर देता है, घनानन्द की इस उत्तरकालीन कविता से ऐसे ही निष्कर्ष निकलने लगते हैं । गुणोपेत काव्य के स्थान पर वे नीरस आवृत्तियाँ ऐसी ही समझिये जैसे कबीर के काव्य में साधियों के बदले पद-रमैनी आदि की साम्प्रदायिक रचनाएँ ।

'कृपाकन्द' में परिवर्तन का प्रारंभ है, 'रंगीली प्रीति' का एकान्त आश्रय लेकर

पुरानी बातों को भुना देना। कवि का मत है कि भगवान् के कृपा रूपी शमोष दान के लिए बुद्धि का वस्त्र बड़ा जीव-सा लगता है, उसका हृदय ही खिल सकता है। 'शमोष-वेष्टि' के भीत बचानी राग में रवे गये हैं, भाषा और भाव सरल एवं सामान्य हैं—

म ग्यारी है, न ग्यारी है न ग्यारी ।

भई है प्रान्त्यारो प्रान्त्यारो ॥७६॥

'इशक-लता' में बजायी और उद्गार का बहुत अधिक प्रभाव है। इसकी रचना तब हुई थी जब कवि का 'जगद् इशक' ब्रजचंद मू०। इसकी भावार्थी पर कारसी का भी पर्याप्त प्रभाव है, वही लड़कन, भारवाट और रक्तपात। एवं सामान्य उदाहरण देखिए—

ब्रजमोहन धनधान्य जानी जब चरमों बिच आया है ।

इशक गरायो कीया मुजुन गहरा नसा बिताया है ।

तन मन और जिहान भात बी सुधि बुधि सबें बितारी है ।

महूर-सहूर ब्रजचंद थार हो बिद भसायी ग्यारी है ॥७७॥

'यमुनावन' और 'प्रीतिपावस' में चोपाइयों में मश-वणन है। 'प्रेमपत्रिका' में लीलाभो का जो वणन है वह 'विनयपत्रिका' की सीली पर है, बाहू को पत्र लिखकर अपने प्रेम की सूचना दी गई है—यद्यपि मुख्यतः ब्रज-केलि की बार-बार चर्चा है, तुलसी ने 'विनयपत्रिका' दारम भाव से लिखी थी, धनानन्द की 'प्रेमपत्रिका' में प्रीति का गायन है। 'प्रेम-सरोवर' = दोहा की पुस्तक है। 'ब्रजवितास' में 'श्री ब्रजमोहन भाधुरी' का वणन है। सरल वचन में होली का सुन्दर वणन है, होली ब्रज का एक विशेष उत्सव रहा है प्रज साहित्य में इसीलिए इसका सवत्र समावेश है धनानन्द ने पाग के प्रति विशेष आग्रह दिखाई पड़ता है। अनुभव चन्द्रिका, 'रगचर्चा', 'प्रेमपद्धति', 'वपमानु पुर सुपमा वणन', गोकुलगीत आदि सामान्य कोटि की रचनाएँ हैं, 'प्रेम-पद्धति' में रसज्ञान की प्रेमवाटिका के समान प्रेम वणन है। नाम माधुरी' जप पुस्तक है, 'दिवार-सार' सङ्गमित्र रचना है। इसी प्रकार अन्य छोटी छोटी रचनाओं में या तो लीला के धर्मों, कालों या पात्रों का वणन है या सिद्धान्त प्रतिपादन है। धनानन्द जी के पर भक्त से सप्रहीत हुए हैं। इस प्रकार उत्तरकालीन समस्त रचनाएँ इसी सामान्य हैं कि धनानन्द की कला में उनसे अक्षर्य आता है, विकास दिखाई नहीं पड़ता फिर भी इनका महत्त्व धनानन्द के कामानन्द को ठीक ठीक जानने के लिए निविधान है।

धनानन्द के समय प्रकार के काव्य पर विचार करने हुए आलोचक के मन में यह प्रश्न प्रायः उत्पन्न है कि क्या काव्य-कला का उत्थान धार्मिक की अपेक्षा उद्योग में अधिक है और क्या साम्प्रदायिक प्रवाह में पड़कर भौतिक उद्भावनाएँ मूल जाती हैं। सामान्यतः जब मनोविद्या में ज्वार आता है सब व्यक्ति की स्थिति मनोमय कोप की उत्तुंग भूमि पर रहती है स्वल्प विकल्पा का जन्म होता है, कल्पना के पाल मूल हैं। तभी रसनीकर दान-सम बुद्धि औरन और बहू से धमारी। (१७)

जाते हैं, भावनाएँ नृत्य करने लगती हैं; इन्द्रियों के समस्त द्वार मनोराज के अधिकार में आ जाते हैं; जो रचना होगी वह मनोरम; मन के धन्य जितने तीक्ष्ण होते जायेंगे, उतनी ही प्रभावशालिनी मूर्तियाँ रच सॉगेंगे। परन्तु जब मन के स्थान पर ज्ञान का शासन आ जाता है तब कल्पना के स्थान पर चिन्तन, भावना के स्थान पर विवेक, धीरे धीरे मनोहर के स्थान पर विवेकपूर्ण कृतियाँ जन्मने लगती हैं—यह दर्शन का क्षेत्र है, काव्य का नहीं। यही कारण है कि जीवन की उम्र में उचित साहित्य भावराशि के उद्गम तात्पर्य से लाञ्छित रहता है, परन्तु जने जने, अनुभव की पाठशाला में दीक्षा होकर जब प्रौढ़ता आ जाती है तो सर्वप्रथम उसका प्रहार उस वेदना और कसक पर होता है; धीरे शृंगारी कवि भी जरा की गोद में खेलते हुए विवेकपूर्ण रचनाएँ करने लगते हैं; जरीर जीवन-सौह की अवगुणना से निश्चल, धीरे दृढ़ बना हो तो उसके भीतर रहनेवाला मन खंचल, मोर और कोमल रहता है, परन्तु काल के फोप से जर्जर एवं कमिस्त कलेवर में निवास करनेवाला मन दृढ़, शान्त तथा गम्भीर हो जाता है। तब धीरे मन की विपरीत दशा का संयोग बढ़ा विविध है; मन की उछल-कूद उस सुराक पर निभें है जो उसे तन से मिलती है। तुलसी आदि के काव्य में मन की यह झीझ भक्त तक नहीं रही, इसका कारण उनका आलम्बन है; सांसारिक आलम्बन जितना अस्थिर है उतनी ही अस्थिर उसके प्रति हमारी भावना होगी, इसीलिए भक्त कवि अनन्त, अपार के प्रति अपने मन को अनुसृत किया करते हैं।

घनानन्द का काव्य हिन्दी-जगत् में एक विशेष महत्त्व का अधिकारी है, परन्तु बीता से पूर्व या काव्य ही, उत्तरकालीन नहीं। इस काव्य की सहजानुभूति तथा सामिक अभिव्यक्ति घनानन्द को अपने क्षेत्र में उच्चतम स्थान दिला सकती है। स्वकीय उद्देश्य का तथैव प्रकाशन करनेवाले कलाकारों में वे मुकुटमणि हैं। हिन्दी के प्राचीन काव्य में व्यक्तिगत रचनाएँ कतिपय ही हैं, और जो उस प्रकारकी लगती भी हैं उनमें भक्त कवि समाज का प्रतिनिधि बनकर सामने आता है, क्योंकि उसका आलम्बन शयका आलम्बन हो सकता है; शृंगार काल के कवियों ने जो व्यक्तिगत हृदय-सम्बन्ध की रचनाएँ की हैं, वे घनानन्द की रचना के समक्ष नीरस लगती हैं; क्योंकि घनानन्द के प्रेम में एक लूफान की शक्ति है, उससे समस्त विश्व आच्छादित एवं प्रकम्पित हो जाता है। वस्तुतः वह एकपक्षीय प्रतः अस्वफल प्रेम भी धन्य है जो समर्पणमूला क्षान्ति की कामना न करके विद्रोहात्मक उद्देश्य में लयसत्ता रहा और जिसकी वाण ने काव्य को वे उच्छ्वास प्रदान किये जिनका स्पर्श आज भी हृत्तल को कम्पित कर सकता है।

परिशिष्ट

सहायक ग्रन्थों की सूची

विवेच्य ग्रन्थों के चतिरिक्त प्रस्तुत रचना में जिन पुस्तकों से सहायता ली गई है उनकी सूची उपयोग-क्रमानुसार नीचे दी जाती है, विवेच्य ग्रन्थ अध्यायान् देखने चाहिए।

(क) संस्कृत

१. सिद्धान्त कौमुदी
२. काव्यालंकार (भामह)
३. काव्य प्रकाशः]
४. विक्रमोर्वशीयम्
५. अभिज्ञानशाकुन्तलम्
६. कादम्बरी
७. रघुवंशम्
८. साहित्यदर्पणः
९. उपमिति-भद्रप्रपञ्च कथा
१०. पञ्चतन्त्र
११. अमरकोशः
१२. नीतिशतकम्
१३. बृहदारण्यक उपनिषद्
१४. मुण्डकोपनिषद्
१५. ऋषेताश्चतरोपनिषद्
१६. कठोपनिषद्
१७. गीतगोविन्दम्
१८. कुमारसम्भवम्
१९. वासवदत्ता
२०. नलचम्पू
२१. नैषधम्
२२. प्रसन्नराघवम्
२३. हनुमन्नाटकम्
२४. रामायणम्

२५ नाटयशास्त्रम्

२ श्रीवृत्तवर्णामृतम् (नीला गुप्त)

(ख) हिन्दी

- १ सतसई (बिहारी)
- २ रसराज (मतिराम)
- ३ प्रबामी के गीत (नरेन्द्र वर्मा)
- ४ यामा (महादेवी वर्मा)
- ५ हिन्दी प्रल्लार-साहित्य (धोम्यकाग)
- ६ चिन्तामणि २ भाग (रामचन्द्र गुप्त)
- कविप्रिया (कल्याणदाम)
- ८ झालोचना की ओर (धोम्यकाग)
- ९ भ्रमर-गीत-माला (रामचन्द्र गुप्त)
- १० कबीर-वचनावली
- ११ रममान और मनानन्द
- १२ हिन्दी काव्यधारा (राहुल साहूत्यायन)
- १३ मध्यकालीन धर्मगाथना (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
- १४ चन्द्रगुप्त मीम (प्रसाद)
- १५ द्विवेदी अभिनन्दन-ग्रन्थ
- १६ मुजान-चरित (सूदन)
- १७ मयभ्रम-साहित्य (हरिवंश कोष्ठ)
- १८ हिन्दी-साहित्य का झालोचनात्मक इतिहास (रामकुमार वर्मा)
- १९ प्राचीन भारत की कहानियाँ (जगदीशचन्द्र जैन)
- २० अटकथा (बनारसीनाथ जैन)
- २१ उद्गु साहित्य का इतिहास (अजरलनाम)
- २२ भाषामूषण (जसवन्तमिह)
- २३ झालिरी कला (जायसी)
- २४ नाथ सम्प्रदाय (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
- २५ पुरातत्त्व निबन्धावली (राहुल साहूत्यायन)
- २६ सूफी-काव्य-संग्रह (परानुराम चतुर्वेदी)
- २७ हिन्दी-काव्य में निम्न सम्प्रदाय (पीताम्बरनाथ बय्यवाल)
- २८ विचार और चिन्तक (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
- २९ मत्त सुकारण (हरि रामचन्द्र द्विवेदी)
- ३० भावना और समीक्षा (धोम्यकाग)

३१. कवीर (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
३२. प्रेमवाटिका (रसखान)
३३. तुलसी-ग्रन्थावली
३४. मानसरहस्य (सरदार कवि)
३५. तुलसी-भूषण (रसखान)
३६. केशव-यज्ञ-रत्न (भगवान्दीन)
३७. रसिकप्रिया (केशवदास)
३८. कवित्त रत्नाकर (सेनापति)
३९. मीरा-माधुरी (सं० अजरतलदास)
४०. बिहारी-रत्नाकर

(ग) अंग्रेजी

१. एन इन्ट्रोडक्शन टु बी स्टडी ऑफ लिटरेचर (हडसन)
२. पोइटिक्स (परिस्टोटल)
३. स्टडीज़ ऑन सम कन्सेप्ट्स ऑफ दि अलंकारशास्त्र (राधवन)
४. हिस्ट्री ऑफ इण्डिया (ईस्वरीप्रसाद)
५. इम्प्लुएन्स ऑफ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर (साराबन्द)
६. हिस्ट्री ऑफ मैथिलियल इण्डिया (ईस्वरीप्रसाद)
७. दि फाउण्डेशन ऑफ मुस्लिम कल इन इंडिया (हबीबुल्लाह)
८. फलतल्लनीज़ इण्डिया (सं० एडवर्ड सी० साबू)
९. सद्बुधम्म संग्रह (अनु० बी० सी० लो)
१०. मिस्टक टेल्स ऑफ लामा तारानाथ (भूपेन्द्रनाथ दत्त)
११. हिन्दू कॉलोनीज़ इन दि फार ईस्ट (थार० सी० मजूमदार)
१२. प्राकृत जैंगेजिज एण्ड दिअर कट्टीव्यूजन टु इण्डियन कल्चर (एस० एम० फर्)
१३. एन इन्ट्रोडक्शन टु पंजाबी लिटरेचर (मोहनसिंह)
१४. अरेबियन नाइट्स
१५. लेक्चर्स ऑन दि एनसेन्ट हिस्ट्री ऑफ इण्डिया (डी० थार० मण्डारकर)
१६. ज्योगाफी ऑफ अली बुद्धिज्म (बी० सी० लो)
१७. बुद्धिज्म एण्ड अशोक (बी० जी० गोखले)
१८. ग्रेटर इण्डिया (थार० सी० मजूमदार)
१९. साउथ इण्डियन इम्प्लुएन्सेज इन दि फार ईस्ट (के० ए० नीलकंठ शास्त्री)
२०. स्टडीज इन मेडीयल रिजिजन एण्ड लिटरेचर ऑफ उड़ीसा (चित्तरंजनदास)

(घ) बंगाली

- १ बंगभाषा का साहित्य (दीनानन्द मन)
- २ रामायण (वृत्तिवास)
- ३ जानक (ईशानचन्द्र घोष)
- ४ उग्र साहित्य परिषद (दीनानन्द मन)
- ५ बांग्ला साहित्येय कथा (मुकुन्दर मन)
- ६ सरल बांग्ला साहित्य (दीनानन्द मन)
- ७ प्राचीन बांग्ला साहित्य कथा (समीरानन्द दान गुप्त)
- ८ प्राचीन उग्र साहित्य (बालिदान राय)
- ९ विद्यापति जगन्नाथ या अन्धकार वधनाथ महाजन गीतिका
(चारुचन्द्र वसन्तपाध्याय)
- १० बङ्गाल साहित्य (गुणिलकुमार चक्रवर्ती)
- ११ बांग्ला साहित्येय भूमिका (नन्दगोपाल सप्तगुप्त)

(ङ) अन्य

- १ धर्मदा रामायण (स्वयम्भ)
- २ महापुराण (पुण्डरीक)
- ३ पुलिन्दकान्त (नित्यप्रगति)
- ४ मन्दशरामक (अनुर रहमान)
- ५ निरन्तराल (तिरुत्तुवर)
- ६ महावश (भु० म० आ० वीमन्यायन)
- ७ सरस्वती (मासिक पत्रिका)
- ८ हिन्दी अनुगीतन (त्रयामिक पत्र)
- ९ साहित्य-सन्देश (मासिक पत्र)

